La manifestazione cinematografica di Venezia

La manifestazione cinematografica di Venezia svoltasi nella prima settimana di settembre ha segnato quest'anno, pur nella misura ridotta imposta dalle particolari contingenze create dallo stato di guerra, una bella affermazione della cinematografia italiana; un netto progresso qualitativo è stato infatti avvertito in essa anche dai meno avveduti critici e spettatori.

Il senso di questo progredire va cercato in una, se non del tutto ritrovata, certo ambita affermazione dei valori specificamente cinematografici: di quei motivi ritrovati e accorgimenti, cioè, che fanno del film un'arte nettamente contraddistinta e decisamente diversa da tutte le altre: dal dramma di palcoscenico, poniamo, o dall'affresco.

In questo senso resta esemplare e, crediamo, non facilmente dimenticabile, la serie di ottimi primi piani in funzione espressiva de *L'assedio dell'Alcazar;* un film, questo, con cui, per il talento organizzativo di un giovane e audace produttore, Carlo Bassoli, Augusto Genina, l'apprezzato regista di *Miss Europa,* del *Corsaro* e di *Squadrone Bianco,* ci ha dato di sè forse il più maturo prodotto.

E nello stesso senso va considerata almeno la scena, lodatissima, de *La peccatrice* di Amleto Palermi in cui Cervi e Paola Barbara si ritrovano alla trattoria, e nella quale le condizioni umane e i passaggi interiori si fanno visione affiorando nella minuta mimica dei volti con una potenza che da anni sembrava ignota nel cinema italiano.

Giova dire che altrettanto *cinematografiche* sono indubbiamente certe sequenze di film tedeschi, in particolare di *Mutterliebe* di Ucicky quelle in cui il sonoro, impiegato in maniera evocativa e suggestiva raggiunge effetti di grande potenza emotiva.

Questo primo aspetto positivo della Manifestazione Veneziana è quello che maggiormente ci preme segnalare perchè pegno, per tutti i sinceri amatori del cinema, di un felice avvio della produzione italiana e tedesca verso quella tipica forma di *cinematografo cinematografico* senza la quale saranno forse possibili film puliti, successi di pubblico e di cassetta e lodi di critici pubblicitari, ma non mai elevazione sul piano dell'arte.

Di ognuno dei film presentati alla Mostra Veneziana « *Bianco e Nero* » si occuperà diffusamente in occasione delle prossime pubbliche visioni; per ora di ciascuno ci limitiamo a indicare il carattere più saliente.

Il migliore film della Mostra è indubbiamente *L'assedio dell'Alcazar* di Augusto Genina, un film in cui si notano taluni blocchi di sequenze, strette in un ritmo nuovo per il cinema italiano: un ritmo di racconto, che ora si arresta in un particolare di intensa emozione, ora corre via sopra rapide visioni di battaglia, ora si ferma di colpo nell'ansito dell'ultimo spicco, per adagiarsi infine in pause profonde e lunghe, dense di motivi che non si esauriscono filiformi nell'immagine, nella cronaca o nel fatto, ma si arricchiscono di echi e di vibrazioni multiple.

Ecco quindi come il film disegna una fioritura inedita di caratteri, di annotazioni, di eventi e di sentimenti; dal mosaico delle molte vicende balza fuori l'idea, che muove segreta più che dichiarata, intima più che esteriore e collega nel suo fervore dinamico gli elementi figurativi dello spettacolo.

L'assedio dell'Alcazar, come episodio di storia, è soltanto un fatto e per il film esso poteva essere un pretesto, estraneo allo stile e allo spirito dell'opera; qua la materia invece si è risolta in un particolare modo di racconto. Il regista Genina ha saputo ritentare talune abili e sapienti manovre di masse, di raccordi di folla, di scene collettive, che dal tempo del cinema muto si possono a lui ascrivere come la sua caratteristica migliore: la folla si identifica nel volto acceso e commosso dell'uno; folla che nel suo insieme non perde la vibrata originalità del singolo; i personaggi sono davvero ciascuno per tutti e tutti per uno, secondo una formula, di ricca emotività. Dalla folla Genina ha tratto il volto tipico che impersona il tumulto e l'agitazione dell'assedio e lo ha fermato nel ritaglio espressivo di un primo piano; e più volti vivendo il loro dramma particolare, sono soffusi di ombre, quali la tragedia, che incombe sul Castello, dipinge negli occhi dell'uomo. E in questo senso

possiamo dire che gli attori, in questo film, abbiano preso il colore dell'ambiente in cui vivono e tutti siano bravi, nonostante le inevitabili differenze di tecnica e di felicità mimica dei loro momenti recitativi, perchè tutti ci sembrano calati nell'atmosfera del film, come tante cellule di uno stesso organismo. Essi parlano il linguaggio dell'assedio dell'Alcazar con i loro occhi, con la loro voce, i loro gesti e le loro reazioni, arricchendo della loro vitalità spirituale e corporale il mondo del film; e se questo mondo è vario ed agitato, la loro interpretazione assume l'aspetto di una coralità, in cui i toni si elevano ad altezze non comuni.

Quando un film vive come ci pare sia il caso de *L'assedio dell'Alcazar* e in esso si sente la vigoria di un dinamismo che sorregge immagini e sequenze, voci e rumori, attori e persone, sospingendoli con varietà di effetti e di valore verso un culmine ben determinato, quando un film si avvale di una rappresentazione ritmica della vita, visiva del mondo, musicale del suono, come in questo film, anche se qua e là talune ridondanze di emozione, talune indulgenze all'effetto, talune eccessive movenze retoriche, possono fare ombra e recare danno all'opera, il regista di tale opera può essere lodato senza riserva, assieme ai suoi collaboratori.

Per quanto concerne il valore ideologico del film, è abbastanza significativo il successo con cui il pubblico ha salutato lo spettacolo: allorchè la emozione nasce da origini scarne e sincere, dal fondo di una umanità semplice, essa batte al cuore di ognuno e trova pronta l'accoglienza. E ancora quando l'individualismo si supera in una visione più grande del mondo, trovando il crisma della sua originalità in un tema che è la vita di tutti, la partecipazione della folla al popolare spettacolo del cinema acquista un sapore di riposo e conforto. *L'assedio dell'Alcazar*, oltre che i suoi meriti di fattura, ha anche questo non piccolo pregio morale. E di riflesso si può notare che soltanto un film il quale abbia un tale empito di risonanza popolare, può avvalersi di una organizzazione eccezionale di mezzi e di persone come certamente deve essere stata quella della Bassoli Film; in quanto nel film di questa Casa produttrice, vi sono uomini e cose il cui numero e la cui qualità non possono essere conteggiati sui normali bilanci di una Società Editrice che fa la speculazione. Nel realizzare un film come *L'assedio dell'Alcazar*, non si tratta soltanto di imbastire un affare, ma di porre un programma di opere il quale miri essenzialmente a fare del cinema un fecondo campo di lavoro. Facile ne può essere il guadagno, in seguito;

ma ciò è giusto premio per chi rischia e si affatica intelligentemente. Con *Abbandono* il regista Mario Mattoli, che fino ad ora aveva tratto ispirazione da soggetti leggermente ironici e li aveva trattati in maniera piuttosto teatraleggiante, ha tentato un'opera di maggior impegno e di più approfondita sostanza drammatica. Egli si è valso della collaborazione di attori di un certo rilievo quali Camillo Pilotto, Maria Denis, Enrico Glori e Carlo Duse che certo non sfigurano accanto a Corinne Luchaire. E una cura particolare il regista ha dedicato all'ambientazione del film che si è attuata in una scenografia che se pure pecca di qualche imprecisione e convenzionalità, va lodata per l'assunto anche troppo evidente di creare un'atmosfera di realtà trasfigurata. La tensione drammatica, che un montaggio assai smaliziato ha permesso di raggiungere in qualche punto non è forse, in questo generoso tentativo del Mattoli di superare se stesso, organata in una ragionevole e sensata progressione narrativa; difetto questo che mina un po' tutta l'opera e che è probabilmente da imputarsi ad un troppo inesperto *scenario*. Tuttavia, giova dirlo?, noi preferiamo il Mattoli di *Abbandono* a quello, anche troppo fortunato, dei film di Macario.

Carmine Gallone ci ha presentato con *Oltre l'amore* una riduzione della novella di Stendhal, *Vanina Vanini;* con questo film il regista prosegue nell'indirizzo a cui si è dato da tempo nel senso di una cinematografia romantica e spettacolare per la quale egli impiega e mette in opera, non senza abilità, abbondanti mezzi ottenendo per lo più effetti sicuri. Il Gallone poggia, volta a volta, sulla passionalità della vicenda, la popolarità dei personaggi o sulla grande tradizione musicale italiana. Questo orientamento, che è certamente più industriale che artistico, non disdice tuttavia ad una cinematografia che voglia affermarsi e le dà opere commerciali ma non banali le quali conservano sempre una dignità di livello.

A questo proposito ci piace rilevare l'assenza a Venezia, nella produzione italiana, di quei film comico-sentimentali che avevano stancato il pubblico più indulgente e dei quali la Direzione Generale per la Cinematografia ha, con molta saggezza, ridotto il numero entro limiti tollerabili per la cinematografia di un paese serio.

Infatti, come ha dimostrato il film *Don Pasquale* di Camillo Mastrocinque, si può divertire il pubblico, strappargli anche le più allegre e spensierate risate con opere fini e intelligenti e che abbiano anche un valore educativo. La riduzione dell'opera buffa del Donizzetti presentava notevoli difficoltà che il giovane regista non ha sempre supe-

rato, specie nella prima parte. Ma, in questa sede piace piutttosto rilevare la felicità con cui, nel finale, è stato adeguato il ritmo visivo al ritmo della musica e il garbo con cui lo stesso finale è stato condotto. All'inizio invece un maggior controllo, specie nella recitazione, viva e brillante del Falconi, avrebbe certamente giovato. Segnaliamo la graziosa macchietta delineata con piacevolezza leggera da Franco Coop.

Mario Camerini ha con *Una romantica avventura* impegnato le sue doti di regista e di gusto in un'opera di maggior mole; uscendo cioè dalla commedia sentimentale venata di leggera ironia che gli è stata cara per tanto tempo, egli ha affrontato il delicato racconto di Th. Hardy, così rappresentativo di certo romanticismo, in senso corrente, inglese. Il film di Camerini che ha indubbiamente valori molto positivi e che raggiunge nell'insieme un tono patetico e di favola, si può dire con sicurezza uno dei più riusciti del genere. L'interpretazione della Noris, specie nella prima parte, è veramente notevole, cioè esce dal tono consuetudinale di questa attrice per acquistare accenti più espressivi e più umani. Se Camerini non avesse sbagliato, cosa che forse gli capita qui per la prima volta, l'attribuzione di un ruolo, quella dell'attore Cortese, e non avesse qua e là interrotto il tono fiabesco con richiami realistici, fuori stile, questo sarebbe stato certamente uno dei suoi migliori film. Nella veste di contadinella una Noris più autenticamente contadina, pur restando contadina di fiaba, avrebbe giovato al film; Gino Cervi anche in questo ruolo di non grande rilievo mostra di essere oggi il più completo attore cinematografico.

Del *Cavaliere di Kruya* dovuto alla regia di Carlo Campogalliani ci limiteremo ad accennare per le sue buone intenzioni; il film, pur essendo ingenuo e facendo pensare a certo vecchio cinematografo, non manca di una qualche poesia e dispone cordialmente gli spettatori. Interessante la presentazione del paesaggio e del costume albanese.

Amleto Palermi, regista vulcanico e di riconosciute qualità, ha con *La peccatrice*, ripreso felicemente certa tradizione del vecchio cinema italiano, tradizione popolaresca e sempre viva. Il suo film può riallacciarsi al tanto lodato *Sperduti nel buio* e alla vecchia *Teresa Requin* le cui immagini reggono ancora con autorità lo schermo.

Il tono de *La peccatrice* è realistico; specie nell'ultima parte questo tono è stato raggiunto compiutamente con una suggestiva evidenza formale. Alla coerenza narrativa ha contribuito l'impegno di Paola Barbara nel costruire il personaggio della protagonista. Palermi si è circondato di un complesso di attori (Paola Barbara, Vittorio De Sica,

Fosco Giachetti, Gino Cervi, Umberto Melnati, Camillo Pilotto, Giuseppe Porelli, Piero Cornabuci, Mario Ferrari, Bella Starace Sainati, Olga Solbelli) quale prima d'oggi non s'è mai visto in un film italiano. Il regista ha tenuto ad affidare a ciascuno di essi una parte incisiva, corrispondente alle loro attitudini; attitudini magari in altri film non rivelate da questi attori, ma scoperte stavolta con una perizia che fa di lui uno dei più sapienti nell'attribuzione dei ruoli e nella condotta degli attori.

Con questo film Paola Barbara ha rivelato in pieno le sue spiccate qualità di attrice.

Nei film germanici presentati alla Manifestazione veneziana del cinema s'è dimostrato da parte dei realizzatori di voler affrontare temi impegnativi e per quanto possibile originali.

In *Befreite Hände* di Hans Schweikart (soggetto e sceneggiatura di Kurt Henser e Erich Ebermayer), in una serie di episodi non sempre ben congegnati e in qualche sequenza particolarmente degna di nota, si è studiato il problema dell'arte nei confronti della vita. Sono mostrate le reazioni di una fanciulla di campagna (attrice Brigitte Horney) che ha il talento della scultrice, mentre ascolta della musica, nonchè nello studio di uno scultore. Ma la ragazza a un certo punto vien presa da un amore per un uomo che la conduce a fare un viaggio e la fanciulla perde tutto l'entusiamo per il suo lavoro, pronta a riprenderlo quando lo scultore la rimetterà di fronte a quella che deve essere la sua vita. La sequenza in cui la fanciulla ascolta la musica ci è sembrata la più raggiunta (v. illustrazione fotografica).

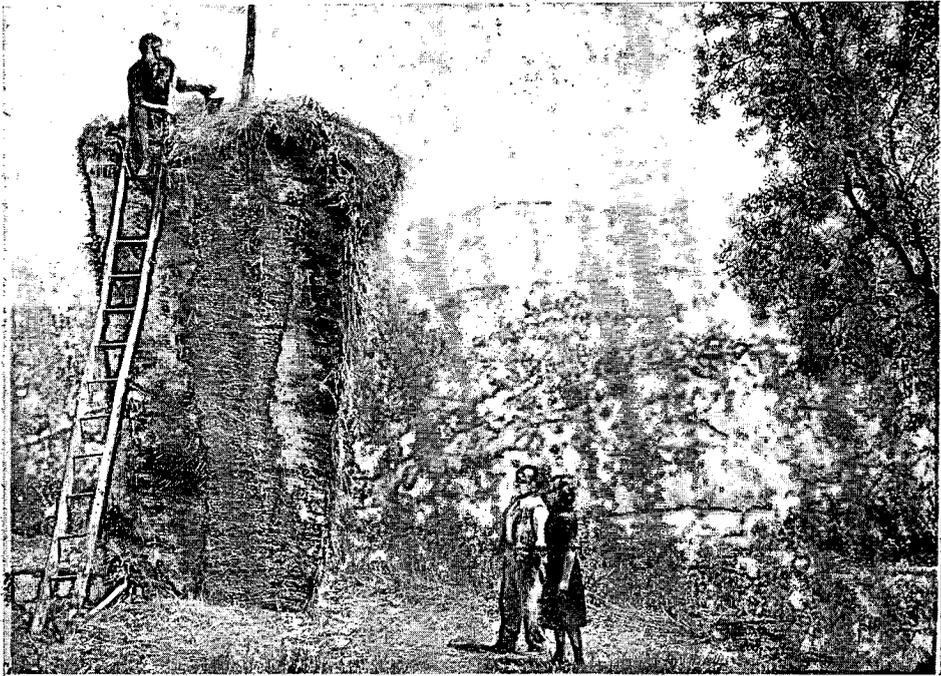
Achtung! Feind Hört mit! di Arthur M. Rabenalt (scenario di Kurt Heuser da un'idea di G. C. Klaren) è un film di spionaggio tanto complicato quanto è necessario ai film di questo genere. Il risultato è senza dubbio artificioso e non vi sono cospicue risorse cinematografiche.

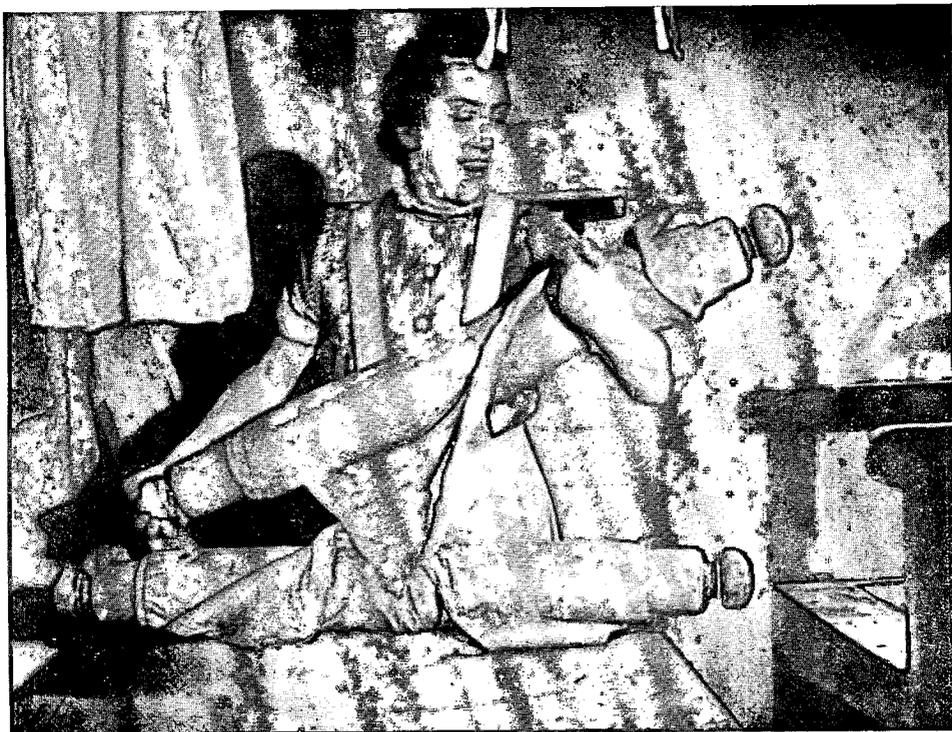
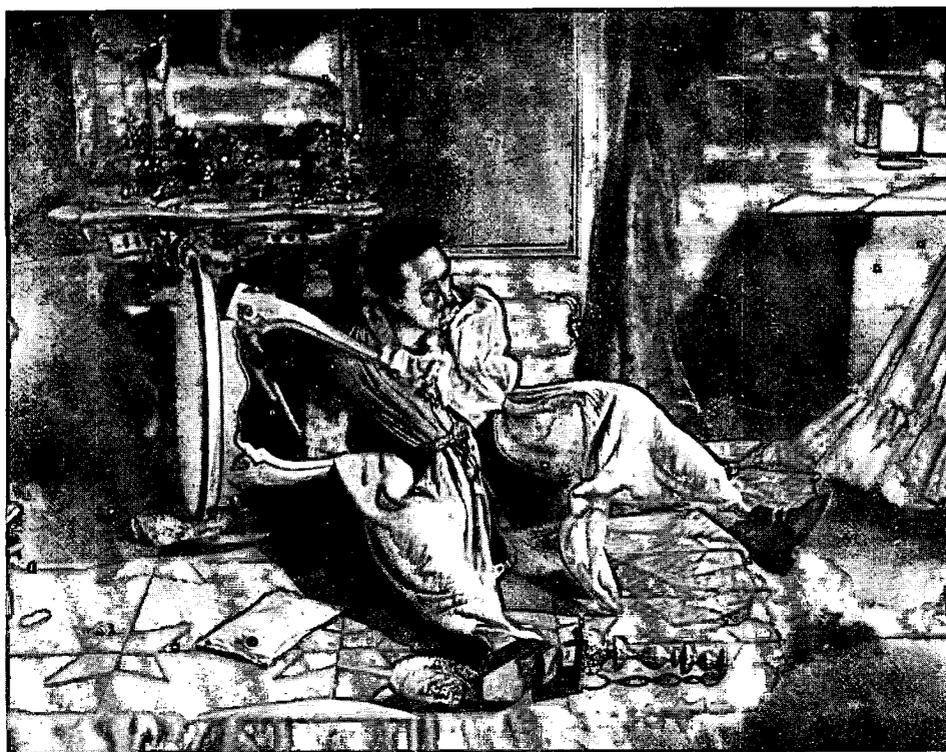
Tutti gli altri film germanici presentati alla mostra di Venezia sono film in costume. Fra questi il meno interessante è senza dubbio *Opernball* di Geza von Bolvary (scenario di Ernst Marischka) il quale possiede, come si suol dire, la mano, per questo genere di film, in cui la scenografia, il costume, il movimento e, in sostanza, il ritmo delle immagini in rapporto alla musica debbono avere il loro adeguato equilibrio, l'uno rispetto all'altro.

Avevamo, da qualche tempo, perduto un po' di vista Gustav Ucicky. Dei suoi film recenti, s'era visto in Italia il farraginoso *Incendio a Damasco*: vi si riconosceva in qualche tratto la mano del regista

A. Genina *L'assedio dell'Alcazar*

M. Camerini *Una romantica avventura*

TAV. II

A. PALERMI — *La peccatrice*

H. SCHWEIKART — *Befreite Hände*

G. UCICKY *Mutterliebe*

V. HARLAN *Jud Süss*

W. RUTTMANN — *Dove la Germania prepara la vittoria*

W. RUTTMANN — *Dove la Germania prepara la vittoria*

di *Fuggiaschi*, ma era senza dubbio un Ucicky minore. Che, prima di raggiungere il tono attuale, i tecnici e i registi germanici (e, perchè no, i produttori) si siano rifatti un po' al tono americano piuttosto che a quello francese di questi ultimi anni o a quello germanico del periodo migliore, è una constatazione che si può fare facilmente. La stessa perizia tecnica ci induce a questa affermazione, la quale è valida nel caso di un Ucicky piuttosto che in quello, poniamo, di uno Schweickart: diseguale questo; uniforme, esatto, quello. Si diceva in altri tempi che Ucicky ha una regia solida, vigorosa. Si dimenticava, affermando questo, che Ucicky ha realizzato tra l'altro un film gaio e leggero (*La vedova provvisoria*). Per cui confrontando i film di diverso genere se ne trarrebbe la conclusione che Gustav Ucicky è un regista versatile, dotato di una padronanza dei mezzi cinematografici come pochi. Quasi si direbbe che non vi siano per lui difficoltà di sorta; nel senso che vicende e argomenti diversi egli sa tradurre in immagini e suoni.

A Venezia sono stati presentati due film di Ucicky, quelli forse che più degli altri hanno ottenuto successo. Uno, infatti, *Der Postmeister*, è stato premiato, l'altro, *Mutterliebe* contiene due o tre episodi fra i migliori che il cinema ci abbia offerto in questi ultimi anni. Sia per l'uno che per l'altro Ucicky si è valso della collaborazione di Gerhard Menzel per la sceneggiatura, di Hans Schneeberger per la fotografia. I due film sono stati realizzati negli stabilimenti di Vienna. *Mutterliebe* ha un inizio stupendo. Siamo nel 1912. Una famiglia composta di madre, padre e quattro bambini esce di casa e va a fare una gita in campagna: c'è un'aria festosa, un tono allegro, vivace, spigliato. Il regista ha abbondato in movimenti di macchina, che si alternano ad inquadrature in cui il movimento è intrinseco. Bastano pochi metri di pellicola a mostrarci tutta la gioia e la felicità di questa gaia famiglia Pirlinger. Ma ecco che un incidente tronca la vita del padre. E la madre, sola, deve badare ai suoi bambini. Il film è la storia di questa madre che compie tutti i sacrifici possibili per raggiungere la felicità dei suoi figli. Non tutti gli episodi raggiungono lo stesso livello. Anzi, il film in questo senso è disuguale. Forse, si potevano sfruttare meglio certi motivi. Per esempio è lasciato cadere un elemento. A un certo punto uno dei quattro ragazzi si allontana di casa, segue una banda militare; raggiunge con i soldati la caserma, entra nella camerata. Si mette a suonare uno strumento a fiato. Il soldato comincia a insegnargli come si fa. Il ragazzo, preso dall'atmosfera musicale si mette a segnare il tempo. A poco a poco tutti i suonatori prendono i loro strumenti e

cominciano a suonare. La musica nasce nella camerata, il ragazzo è preso in un entusiasmo musicale, le sue mani si agitano nell'aria, i suonatori lo seguono. Vedono in lui il direttore d'orchestra. Ci saremmo aspettati di trovare un seguito a questo episodio, seguito che invece manca. In certo senso, questa mancanza è una riprova della serietà del film; nel senso che il soggetto non vuole fare nessuna concessione.

Gerhard Menzel ha fatto una bella riduzione della novella di Alexander Puskin da cui è stato tratto *Der Postmeister*. Ha aggiunto infatti un motivo che risulta poi, nel film, essenziale. Mentre nella novella è proprio il mastro di posta che racconta la storia della figlia che è partita dalla casa di campagna per andare in città e perdersi, nel film il mastro di posta va a raggiungere, sì, la figlia in città, ma questa, a conoscenza della sua venuta, si reca in casa del primo amante, di colui che l'aveva portata via, e combina con lui un finto matrimonio cui il padre assiste, per ripartire poi felice e lieto, convinto dell'onestà della ragazza. Questa soluzione ha permesso al regista di raggiungere in più di qualche punto una efficace atmosfera drammatica.

Trenck der Pandur è un vivace film storico avventuroso, di Herbert Selpin (scenario di O. E. Groh e W. Zerlett Olfenius), la cui azione si svolge durante il regno della imperatrice Maria Teresa. Nel suo genere è un film ben riuscito.

Partiti con una intenzione propagandistica evidente, i realizzatori di *Jud Süss* di Veit Harlan (scenario di Veit Harlan, Eberhard Wolfgang Möller, Ludwig Metzger), hanno pensato che per raggiungere lo scopo occorreva evitare la retorica. Per cui la storia di Süss e dei suoi rapporti col duca Carlo Alessandro del Württemberg (Stoccarda, 1733) è narrata in modo quanto più possibile obbiettivo. Essa aveva offerto lo spunto ad un romanzo di Leon Feuchtwanger, da cui gli inglesi (o meglio dei tedeschi emigrati in Gran Bretagna) hanno tratto sei anni fa un film (*Jew Süss*, proiettato in America col titolo *Power*) in cui la tesi era press'a poco contraria a quella sostenuta dal film germanico di Harlan. Conviene dire anzitutto del distacco usato dal regista nel trattare la materia. Per cui alla fine del film lo spettatore si accorge sì che hanno fatto bene a scacciare gli ebrei e a impiccare Süss, ma si accorge che i fatti gli sono stati esposti in modo che il giudizio avrebbe potuto essere anche diverso. Ciò che conduce ad un giudizio analogo a quello desiderato dai realizzatori è, insomma, il modo con cui i fatti sono stati presentati. È la mirabile costruzione dei personaggi, fra i quali quella, fatta da Ferdinand Marian, del protagonista.

Ed eccoci giunti a parlare del complesso degli attori impiegati in questo e negli altri film. Crediamo di non errare affermando che questi attori i quali nella vita (si vedevano infatti camminare per le strade di Venezia attori e attrici di questi film senza alcuna posa divistica) sono assai semplici e tutti dedicati al loro lavoro ed allo studio, potranno in breve tempo affermarsi così come si sono affermati a suo tempo quelli americani e quelli francesi. Alcuni sono degli anziani del cinema germanico: Werner Krauss che interpreta ben quattro parti in *Jud Süss*, Heinrich George che è il duca in questo film ed è il protagonista del *Postmeister*. Vi sono alcune giovani attrici che denotano doti spiccate: Hilde Krahl del *Postmeister*, Marthe Harell e Heli Finkenzeller di *Opernball*, Brigitte Horney di *Befreite Hände*. Attori come Hans Albers (*Trenck*) e Paul Hörbiger (*Mutterliebe*) hanno trovato accenti nuovi; infine Kathe Dorsch in due parti diverse (*Trenck* e *Mutterliebe*) ha dimostrato una adeguata conoscenza della recitazione cinematografica.

Consideriamo il film rumeno (*I lupi del monte Surul*) più che altro come una manifestazione intesa a mostrare luoghi e paesaggi nonchè usi e costumi della campagna romena. La règia di Joup Rubner e Angela Popescu de Martzy è appena volonterosa.

Coloro che avevano tanto apprezzato il film di Per Lindberg presentato alla mostra dell'anno scorso (*Giovane, godi la tua giovinezza*) saranno rimasti in parte delusi da questo *Acciaio* in cui nè il regista nè l'operatore Ake Dahlqvist hanno ritrovato quei toni che eravamo soliti a ritrovare nella loro opera. Escluse le parti documentarie, il film è piuttosto piatto. Trattato invece con una certa disinvoltura risulta il film *Accademisti* (*Kadettkamrater*) di Weyler Hildebrand, che ne ha scritto anche il soggetto, operatore Martin Bodin. Un film che narra della vita di cinque giovani di diverse classi sociali nella loro carriera marinara.

Anche Mac Fric del quale si conoscono tra l'altro gli ottimi *Janosik* e *Hordubalove*, è stato inferiore alle previsioni. Questo *Uomo del paese incognito* (*Muz z neznama*) ha un inizio stupendo: un uomo che cammina solo, di notte, a Praga, presso una scala del fiume Moldava. La fotografia di J. Roth e la musica di Milos Smatek aiutano a raggiungere l'atmosfera voluta dal regista. Si penserebbe al *Traditore* di Ford. Poi la storia è un po' comune. Salvo qualche passaggio che farebbe pensare a soluzioni di opere della buona « avanguardia », il film, che si svolge in forma prolissa, non merita grande attenzione.

Paul Javor è il protagonista dei due film ungheresi, non troppo ricchi invero di elementi cinematografici autentici. In ambedue predomina l'elemento musicale. *Gül Baba* dall'operetta omonima ha la regia di Kalman Nadasdy, mentre *Danko Pista* ha la regia di Lazlo Kalman.

Concludiamo questa rassegna con un accenno ai documentari. Troppo lungo sarebbe ricordarli tutti. Ci limitiamo pertanto a ricordare *Sulle Alpi* dell'Istituto Luce e i documentari realizzati da Walter Ruttmann (*Dove la Germania prepara la vittoria* e *Carri armati*) in cui l'elemento visivo si associa in un ritmo adeguato al motivo musicale. La musica è scritta rispettivamente per i due film da Rudolf Perak e Walter Schütze.

BIANCO E NERO

Il cinema come espressione artistica

METODO DI RICERCA

Sono così numerose e svariate le teorie, le critiche, le impressioni che si affollano sul campo vivo e attuale del cinema, da reclamare — a mio parere — una serena e chiara revisione dei valori sostanziali di questa forma d'espressione.

Come sempre in questi problemi nuovi e controversi, non ci si accorda bene sul punto di partenza e sulla « via da seguire », così che è fatale — partendo da impostazioni diverse dell'argomento — trovarsi in aperto dissidio, giunti appena a mezzo il cammino.

Per evitare questo pericolo è mia intenzione esporre chiaramente fin da questa introduzione qual'è il metodo della mia ricerca, metodo che illuminerà tutto lo svolgimento del lavoro.

Perderlo di vista, nel criticare parti singole, vorrebbe dire attribuire a dette parti una significazione arbitraria ed estranea alla impostazione teorica che io intendo dare al problema in esame.

Il lungo e nutrito studio di Antonio Covi che pubblichiamo, è la tesi di laurea in Storia dell'Arte sostenuta dall'autore presso la R. Università di Padova, col Prof. Giuseppe Fiocco. La prima tesi sul cinema si ebbe in Italia nel 1933, presso la stessa Università di Padova, altre ne vennero dissertate in questi ultimi anni in Italia e all'estero. Ciò dimostra come il cinematografo sia penetrato anche in quegli ambienti dove pareva difficile che potesse entrare quando sull'estetica del cinema v'erano idee vaghe ed imprecise.

L'aver pubblicato lo studio di Antonio Covi non deve tuttavia indurre chi legge a credere che noi si sia consenzienti con l'autore. Chi conosce le pubblicazioni di « Bianco e Nero » e le idee sostenute dal Centro Sperimentale di Cinematografia, potrà facilmente notare come le teorie di Covi contrastino in più di un punto con le nostre. Valga a tale proposito la nota all'articolo di Dario Rastelli sulla regia (« Bianco e Nero », settembre 1940).

* * *

A) L'ASPETTO STORICO del problema cinematografico ha trovato, in questi ultimi anni, in Italia e all'Estero, dei veri appassionati cultori. Questo ammirevole lavoro di ricerca erudita trova la sua giustificazione in due motivi.

Anzitutto nella considerazione che non è esatto, anzi è da storici miopi e gretti voler fissare il « dies natalic » del cinema nell'anno 1895, ma che tutto il secolo decimonono, così ricco del resto di ricerche scientifiche sul cinema, deve esser visto alla luce di un anelito, di un'ansia impaziente, per così dire, di veder realizzato questo sogno. il movimento delle immagini.

C'è di più; già ai tempi che precedettero l'invenzione del *megascopio* di C. Charles (1770) possiamo azzardarci a far risalire questo desiderio dell'umanità. E non ci si deve arrestare ad un Alberti, ad un Leonardo, geniale descrittore della camera oscura, ma è lecito giungere sino a quei primitivi che con ingenua, ma efficace fantasia segnarono, nella grotta d'Altamira, ben otto zampe ad un cinghiale, per esprimere il movimento (1).

Che l'umanità nel suo corso millenario abbia aspirato al possesso di un'arte capace di rappresentare il fugace svolgersi delle figure, non si può facilmente mettere in dubbio, se si pensa che in tutti i popoli e tempi fiorì una forma espressiva molto simile al cinema, perchè come questo spaziale e temporale insieme, cioè la danza.

Ma altra cosa è affermare possibile questo desiderio, altra cosa è vedere quando si potè realizzarlo.

E ancora l'aspetto storico si giustifica con la necessità, se pure a mio parere ancora precoce, di costruire una critica ai vari registi, così diversi nell'esprimere il loro mondo e nel servirsi dei vari mezzi di cui il cinema dispone. Dopo mezzo secolo e più (1895-1940) si dice esser giunto il tempo di iniziare questa storia degli artisti.

Questi due motivi, che efficacemente reggono l'aspetto storico del problema, non sarebbero forse impotenti, specie il secondo, a giustificare anche un aspetto estetico.

---

(1) FRANCESCO PASINETTI: *Storia del Cinema* - Ed. « Bianco e Nero » - Roma, 1939, pag. 11.

E, infatti, il semplice fatto che degli uomini — se pur pochi ed eccezionali — col nuovo mezzo che l'umanità ha messo a loro disposizione, hanno saputo costruire ed esprimere il loro mondo, cioè la loro poetica visione e interpretazione della vita, e queste loro opere, singolarmente compiute e perfette, hanno avvicinato un pubblico e son riuscite a partecipare ad esso — suscitando emozione e consensi — gli stessi sentimenti che animavano gli autori, questo fatto sarebbe per sè stesso sufficiente a legittimare una concezione artistica del cinema.

Ma convinto di una certa precocità di questo esame e in genere di una scarsa maturità dell'aspetto storico ai miei fini estetici, preferisco scartare questa via, per cercarne una più intima e convincente.

B) L'ASPETTO PSICOLOGICO. — Il problema offre un'altra via da battere, per giungere al nostro scopo estetico.

Sulla base infatti della emozione che la suggestione del film esercita, si potrebbe esser tentati di risalire a dei principi estetici che devono necessariamente presiedere e determinare l'effetto psicologico. Vedasi a questo proposito la conclusione del Consiglio, del Gemelli, ecc. (2).

Pur riconoscendo a questa via, cosidetta psicologica, i titoli di una serietà di ricerca, mi confesso tuttavia preoccupato dalla difficoltà di ridurmi ad una efficace sintesi, attraverso il complesso lavorio delle analisi, e dalla necessaria latitudine di estensione e di profondità che il termine « emozione » può subire secondo i vari ceti e tipi di spettatori a cui il film si presenta.

Mancando quindi a questa via una vera rigorosità di analisi, e una, se pur relativa, concordanza di risultati, ho pensato di subordinare questo interessante aspetto del problema a quello che considero sicuro e definitivo e cioè l'aspetto esclusivamente estetico.

C) L'ASPETTO ESTETICO. — Limitato il problema nei suoi precisi confini, pur avendo riconosciuto all'aspetto storico e a quello psicologico la loro importanza generale e specialmente la possibilità di giustificare, anche da soli, un'impostazione estetica del problema del cinema, è giusto che, lungi dal bandire dal nostro esame questi due aspetti, li

(2) AGOSTINO GEMELLI: *La psicologia al servizio della cinematografia.* in « Bianco e Nero », 9-I-1937; e « *Cinema, Arte e linguaggio* », Hoepli, Milano, 1936, pag. 6-16, di Alberto Consiglio.

assumiamo come sussidiari, atti in ogni momento a convalidare quei risultati teorici che per altra via e cioè per via puramente estetica si saranno raggiunti.

Complesso com'è il problema del cinema, agitato da correnti tanto diverse, fattori tecnici industriali, commerciali, spettacolari, ecc., e sopratutto infestato da una gretta e quasi generale concezione del pubblico che guarda al cinema nient'altro che come ad un attraente « divertimento », sento il vivo bisogno di astrarmi per un momento da tutta questa realtà empirica, per meditare ad una forma di cinema che io vedo quasi dentro di me, dentro il mio cervello che la plasma con amore, per costruirmi insomma una visione di cinema « puro » nel senso che si liberi da tante fastidiose contingenze.

Perciò tutto il mio esame estetico non avrà alcun riferimento a film passati o attuali e insomma al cinema come è oggi e come fu ieri, ma si riferirà a questa concezione astorica, teorica, astratta che io mi impongo del problema.

Per me « cinema » significa dunque — e lo dico una volta per sempre — uso di un mezzo espressivo spazio-temporale, a scopi esclusivamente artistici, e indipendentemente da limitazioni di carattere produttivo.

Che in cinquant'anni si sia fatto del cinema in un determinato modo, secondo i sistemi di questa o quella società, con queste o quelle norme produttive, tutto ciò non vieta di pensare ad una forma del tutto diversa e nuova di cinema, libera da imposizioni e preoccupazioni di carattere materiale e pratico. Ad una « dignitosa » visione estetica del cinema è indispensabile questa « astrazione » posta come premessa a tutto il lavoro.

Cinema puro, quindi; cinema di laboratorio; o meglio, rigoroso e amoroso esame teorico delle vaste possibilità espressive che questo nuovo mezzo mette a disposizione degli uomini nuovi, freschi di ingegno e di fantasia, perchè creino e cantino l'inno dell'Arte nuova.

Fissato così il « metodo » del nostro esame, che si inquadra in una via puramente « estetica », adottate le altre due, la storica e la psicologica, solo come utili sussidiarie alla prima, stabilita con esattezza la mia concezione « teorica » del cinema, posso iniziare la dimostrazione della tesi, che si propone di esaminare la possibilità artistica del nuovo mezzo espressivo.

I.

ELEMENTI NEGATIVI CHE SEMBRANO INFIRMARE AL CINEMA POSSIBILITÀ D'ARTE

Su tutta la mia trattazione gravano, come occulta insidia, le critiche, non poche e non trascurabili, degli oppositori del cinema inteso come arte. Per aver poi libera la via, giova perciò rimuovere subito questi ostacoli. Prima di scendere all'esame analitico delle singole obiezioni, è bene rendersi conto del « perchè » queste vengano mosse così di frequente, anche da una classe colta. La vera ragione di questa irremovibilità da un giudizio che non si vuole o si teme di rivedere non è di ordine speculativo o critico, ma essenzialmente pratico: consiste anzitutto in una conoscenza superficiale e approssimativa dei problemi tecnici del cinema e poi in un superiore senso di sdegno verso un mezzo espressivo che si vede usato empiricamente, a puro scopo di lucro, al fine di divertire le masse.

Questi due atteggiamenti, ignoranza tecnica, aristocratico distacco, sono tanto comuni quanto del tutto ingiustificati.

Il primo preclude la via, come vedremo, ad una comprensione intima e persuasiva dei valori estetici del cinema. Non è permesso trarre dalla tecnica che è propria al cinema gli elementi per una critica negativa, se non si può valutare con competenza la possibilità di impadronirsi di quella.

E così pure il secondo argomento rivela una palese insufficienza; non sarà mai abbastanza affermato che l'essere il cinema usato « ora » in un certo modo, l'essere sfruttato economicamente, l'essere inteso dalla massa solo come divertimento, non impedisca di concepirlo in modo del tutto diverso, scevro di tante contingenze materiali; tutto ciò non pregiudica nulla al fine di una superiore indagine estetica.

Trovate le cause, non troppo intelligenti invero, che informano la mentalità degli oppositori, mi soffermerò ora ad analizzare le loro varie obiezioni.

La meccanicità

Si sa che alla base storica del fatto cinema, c'è un normale risultato scientifico: un'invenzione. Questa, merito degli studi e del genio

dei fratelli Lumière, non sorse del resto improvvisa e inaspettata; per tutto il secolo stesso dei Lumière erano germinate idee, applicazioni, ritrovati. Questa invenzione segnò comunque l'epilogo — pur sempre imprevedibile perchè condizionato dal genio — del travaglio tecnico del secolo XIX.

A questo punto viene spontanea la domanda se un ritrovato esclusivamente fisico-chimico possa dar vita ad un'arte. I realizzatori di un film come potranno trarre le note della vera arte, imprimere il carattere della loro personalità a delle macchine, precisi strumenti, ottici e acustici, che con rigida obiettività riescono a ritrarre e riprodurre la realtà?

Che cos'è l'uomo di fronte alle macchine da presa, agli apparecchi di registrazione sonora, ai macchinari di sviluppo e di stampa se non il « qualsiasi » operaio che avvia un motore e poi, lasciando fare alla macchina, si limita se mai solo a controllarne l'efficienza?

Questa obiezione, vecchia quanto il cinema e comune in genere all'arte, ha un fascino di attrazione apparentemente irresistibile.

Tanto che persino alcuni tra i migliori esteti del cinema (3) — riconoscendo ad esso talune evidenti imperfezioni tecniche nel riprodurre la realtà — amano veder trincerato fra esse il regista, così che egli fa di queste imperfezioni lo strumento della sua espressione artistica.

In altre parole pare che la macchina eserciti una tale imposizione autoritaria sull'artista che questi, per eluderne il controllo e imporsi con la sua personalità, debba rifugiarsi nella sfera delle imperfezioni, facendo dell'arte proprio là dove la macchina non è più macchina, cioè non produce più dei risultati precisi e previsti.

È in fondo quello che osserva il Bontempelli (4): « mentre la meccanica si sforza di imitare con la maggior precisione possibile la realtà, sono spesso le sue imperfezioni che salvano il fascino dell'arte ». Ma trascurando per ora questa particolare concezione, mi pare necessario dover cogliere nella schiera dei critici oppositori del cinema un tipico dissidio speculativo.

Se da un lato essi concordano pacificamente nel riconoscere al fondo di ogni arte una materia fisica, tela, colori, marmo, note, pa-

---

(3) Rudolf Arnheim: *Film als Kunst,* Berlino 1931 - Raymond J. Spottiswoode: *A Grammar of the film,* London 1935.

(4) Massimo Bontempelli: Dalla « Nuova Antologia », 1931-IX.

role, ecc., dall'altro — giunti al cinema — gli criticano severamente la materialità o tecnicità della sua natura.

Si dirà che altro è materia e altro è macchina: ed è appunto qui che si stringe il nodo del nostro argomento. Perchè questo fattore « macchina » differisce dal fattore « materia » proprio ad ogni arte?

Chi crede questo mostra di non sapere o finge di non sapere che altro non è la macchina che un prodotto uscito dalla mano dell'uomo; egli che l'ha ideata e costruita, ne conosce tutti i segreti, tutte le leggi, e sa quindi piegarla con assoluto dominio al suo volere.

Dice bene in proposito Umberto Barbaro (5) che non di macchine si deve parlare ma di strumenti: « lungi cioè dall'avere automatismo e indipendenza, e lungi dall'asservire quindi a sè gli uomini che li manovrino, sono sempre soggetti alla volontà creatrice di essi ».

Quello che fu invero frutto di invenzione, quel trovato chimico-fisico che noi sinteticamente chiamiamo « macchina » non differisce per nulla, anzi si identifica con la « materia » caratteristica ad ogni arte.

Che se Dziga Vertoff (6) ha potuto fantasticare un mistico miracolismo della camera, quasi che essa vedesse la realtà col suo « occhio » e non con quello di chi la usa, ciò viene a confermarmi dell'assioma che sempre un mistero rimarrà la macchina a chi con sforzo costante non cercherà di conoscerla, fin nei più remoti particolari d'uso, così da impadronirsene completamente.

Valgono qui invece, di indiscutibile autorità, le parole di Giovanni Gentile nella prefazione di *Cinematografo* di Luigi Chiarini: « Il problema estetico del cinematografo in quanto deriva dall'impiego di una tecnica contenente elementi meccanici, è il problema di ogni arte; ed anche in questo caso il problema si risolve nel superamento o annullamento della tecnica ».

Facendo una digressione storica, chi può negare che Charlie Chaplin abbia saputo superare la macchina asservendola perfettamente ai suoi fini estetici?

Eppure a questo è riuscito con il minimo dei mezzi, con la più facile e semplice fotografia, col più elementare e sobrio uso delle forme espressive che il cinema gli offriva.

---

(5) Umberto Barbaro: *Film: Soggetto e Sceneggiatura*, Ed. « Bianco e Nero », 1939, pag. 32.

(6) Dziga Vertoff: *Kinoki.* Perevot in « Lef » 1923, n. 3.

Tuttavia proprio questa tecnica misurata e apparentemente comune era intenzionale: era lo « stile » di Chaplin, perfettamente consono alla psicologia della sua figura.

Questa obiezione quindi fatta al cinema, che cioè la sua meccanicità ne infirmi l'essenza artistica, non si sostiene; nata da chi guarda troppo da lontano e perciò solo alla superficie il cinema tradisce l'incompetenza dei critici.

Si potrà solo ammettere, a loro parziale conforto, che se la tecnica di ogni arte richiede all'artista grande studio ed esercizio, a maggior ragione esige questo il cinema, per la complessità della sua natura.

E che un fatto puramente estetico e non meccanico ci permetta di accomunare il cinema a tutte le altre arti è provato sopratutto dalla riconosciuta possibilità del regista non solo di superare la tecnica (e nel « modo » in cui la supera consiste lo stile) ma di esprimere il suo animo, la sua concezione del mondo.

Forma e contenuto allora coevi nella amorosa realizzazione dell'opera, stanno di là dal « fatto fisico », oltre e sopra i limiti della « materia ». Questo superamento della materia, come è di tutte le arti, così avviene anche per il cinema.

Si è pertanto fissato chiaramente un primo punto di contatto tra il cinema e le arti; in questo concordano: nel dover superare un fatto fisico che se si chiama materia per le arti, macchina per il cinema, non differisce punto nei due campi, se non pel nome e per una certa complessità d'uso, tipica del cinema.

La labilità

Questa seconda obiezione mossa al cinema comprende due aspetti distinti: uno fisico-spettacolare ed uno essenzialmente spirituale.

C'è anzitutto una caducità « fisica » e di conseguenza anche « spettacolare »; la pellicola dopo qualche anno si logora; le varie copie del film perciò via via si esauriscono: il film tra non molto cesserà di esistere.

« È la gracile levità della pellicola — di cui parla Domenico Paolella (7) — che presto ingiallisce; che presto si scompone... È forse de-

(7) Domenico Paolella: *Cinema sperimentale*, Ed. Moderna, Napoli 1937, pag. 10.

stino che la gloria rapidissima di un film sia affidata alla fragilità della striscia di pellicola che si consuma, si riga, si copre di una tinta di vecchio in così poco tempo? ».

Per conseguenza del deperimento del film e della sua scomparsa dal mercato, pubblico e critici ne saranno privati.

Questi ultimi potranno solo far appello — non si sa con quanta efficacia — al vago ricordo della lontana visione.

Dunque quando un'opera d'arte cessasse fisicamente di esistere, finirebbe in quel momento anche la sua natura artistica, come questa deperirebbe via via col progressivo deteriorarsi della sua materia.

Nessuna novità in questa asserzione: succederebbe al cinema quello che avviene per tutte le altre arti. Ma si può ribattere l'obiezione osservando che non è vero che tutti i film — presentemente — subiscano questa labile sorte. Esistono in America, Francia, Italia, ecc., degli appositi archivi o cineteche che conservano i film artisticamente migliori. E non si tratta di musei inaccessibili al pubblico, ma questi classici film della storia del cinema possono ancora esercitare una funzione spettacolare come è dimostrato per esempio in Italia dalle pubbliche « proiezioni retrospettive » della mostra di Venezia e dalle serate organizzate dai Cine Guf di Roma, Milano, ecc.

Ma anche se tutto ciò non fosse, ed è inoltre sempre possibile immaginare che la scienza riesca a dare alla materia del cinema quella fissità che le altre arti già possiedono, il ragionamento dei critici è palesato insufficiente dalla considerazione che se pertanto una qualsiasi se pur relativa durata ha oggi il film, gli è con ciò stesso riconosciuta la possibilità di assumere un valore artistico.

Sarà questo — è vero — condizionato dalla durata del supporto, ma tuttavia sussisterà veramente come tale; chè se breve nel tempo sarà per ora la sua estensione, ciononostante questo valore d'arte verrà comunicato ad un vastissimo pubblico internazionale.

La straordinaria diffusione compenserà così la relativa brevità di circolazione del film. Non pare quindi giustificata criticamente la prima obiezione.

Ma di un'altra labilità si fa accusa al cinema, di quella « spirituale ». Per alcuni il cinema è come una moda, che svanito il prestigio allucinante della novità, passa senza lasciare più traccia di sè. Il pubblico, mutevolissimo nei gusti, disprezzerà oggi quello che ieri esaltava.

Di questa insanabile deficienza di dignità e fissità spirituale si fa accusatore Vittorio Collina (8) « Un'opera cinematografica — egli dice — che oggi compie il giro di tutte le sale del mondo in pochi mesi ed è ammirata da milioni di persone, domani, verrà lasciata in disparte, perchè il pubblico, assetato di novità, correrà a vedere la nuova ».

Questo particolare problema deve esser visto alla luce di due distinte osservazioni.

Anzitutto va premesso, come con generosa autocritica Collina stesso riconosce, che il fattore « pubblico » interessa fino a un certo punto l'arte. E tuttavia non si può affermare che per il pubblico tutti i film tramontino inesorabilmente; ci sono, in mezzo ad esso, quelli, e non pochi, che serbano di taluni film un vivo « ricordo » materiato da un senso di bellezza e di poesia; altri, e non pochissimi, amano « rivedere » anche più volte e a distanza di tempo, uno stesso film, e ciò vuol dire che questo ha suscitato e continua a suscitare in essi uno speciale fascino emotivo.

Quindi va smentita o per lo meno ridotta nei suoi termini l'affermazione precedente che il film passi come una moda, senza lasciar tracce. E si noti che si è giunti a questa precisazione senza tener conto dell'immensa e profonda influenza psicologica che il film esercita.

In secondo luogo poi va osservato che il cinema, frutto di una civiltà nuova e dinamica, ha rivoluzionato i vecchi sistemi con cui l'arte si comunicava mediante una lenta diffusione al pubblico.

Oggi il cinema ha inaugurato un altro metodo più intensivo nel tempo e più estensivo nella quantità. Mentre oggi bastano appena pochi anni ad un film per raggiungere milioni d'uomini, ieri occorreva un secolo o due per far conoscere un'opera d'arte ed era sempre limitato il numero di chi riusciva a raggiungerla.

Infatti solo le arti che si affidavano al veicolo del libro o delle note potevano veramente diffondersi, mentre le altre, legate alla loro materialità, richiedevano che lo spettatore si avvicinasse loro.

Avendo quindi il cinema serrato i tempi di questa comunicazione dell'opera allo spettatore, non ci deve stupire se, concluso il giro spettacolare di un film, si apra quello di un altro.

Che se breve nel tempo è questa diffusione dell'opera, ciò va riferito al nuovo sistema introdotto dal cinema e non ci autorizza a pensare necessario ed esclusivo ai fini dell'arte solo il vecchio sistema.

---

(8) VITTORIO COLLINA: *Il cinema e le arti,* Firenze 1936, pagg. 27-28.

Questa ragione, avvalorata dalla precedente che ci conferma una continuità di consenso dello spettatore all'opera vista, risolve, a mio parere, sufficientemente l'obiezione posta che una presunta caducità spirituale infirmi al cinema il carattere d'arte.

Il carattere industriale

Chi si ostina a giudicare il cinema per quello che esso è e non per quello che « può essere », si lascia sedurre facilmente dalla considerazione che il cinema non sarà mai arte perchè è solamente « industria ».

La speculazione commerciale spinge gli industriali del cinema, i produttori, a far realizzare dei film, i quali, avendo il solo scopo di trarre il massimo profitto finanziario dagli spettatori, cercano di soddisfare le più volgari e comuni esigenze di questi.

Ne nasce quello che giustamente depreca Paul Rotha (9), il noto documentarista inglese, affermando: « nella loro corsa al guadagno i produttori del film hanno, forse imprudentemente, fatto convergere la maggioranza dei loro sforzi nello sfruttamento di alcuni dei lati peggiori e delle tendenze più banali della moderna società ».

Avvilito in tal modo il nostro mezzo espressivo e asservito esclusivamente agli interessi commerciali, ci verrebbe spontaneo concludere che è impossibile all'arte penetrare col suo soffio vivificatore in questa torbida atmosfera, dove regna solo lo spirito del guadagno. Non ci vorrà molto a dimostrare la inconsistenza di questa tesi.

Anzitutto convengo con i critici oppositori del cinema nel riconoscere che esso va sempre inteso come industria.

Che tutto un sistema industriale stia, per così dire, nell'anticamera del film, lo prepari, lo sorregga, ne faciliti la diffusione, ciò non ha a che vedere col film in sè, ma con il finanziamento e lo sfruttamento di un prodotto, che niente vieta d'esser commerciale anche se è artistico.

È insomma quello che precisa acutamente Luigi Chiarini (10) quando con opportuna distinzione dice che « il film è un'arte e il cinema è un'industria ». Perchè sussista questa netta distinzione di compiti sarà naturalmente necessario che l'industria non soffochi l'arte,

---

(9) Paul Rotha: *Documentary Film* - Faber and Faber, London 1936.
(10) Luigi Chiarini: Riv. « Bianco e Nero », Roma 1938 n. 7 Anno II.

ma le lasci piena autonomia di sviluppo, e si limiti a fornire tutti quei mezzi che faciliteranno la realizzazione dignitosa del film.

Quando ciò avvenga, si potrà con soddisfazione constatare che l'una non ha pregiudicato l'altra, ma che procedendo insieme, pur su diverso binario, hanno raggiunto i propri fini che sono da un lato l'arte e dall'altro l'interesse.

E se anche tutta la produzione non rispettasse o non avesse rispettato questo indispensabile dualismo di funzioni estetico-pratico — e ciò non è vero, come non poche opere di alto livello dimostrano — tale dualismo potrebbe sempre esser considerato come possibile in sede teorica.

Anche questo ostacolo quindi, che pareva dover intralciare la via, è rimosso.

L'ASSENZA DI UNITÀ ARTISTICA

Parlando della presunta meccanicità del cinema, ne ho riconosciuto una certa complessità. Tecnica complessa nel senso che non siamo solo di fronte ad un blocco di marmo da dirozzare, un colore da stemperare, un verso da limare, ma ad un risultato di più tecniche diverse. Ottica per gli operatori, acustica per i fonici, mimica per gli attori, e inoltre scenografia, costume, truccatura, ecc.

Tale complessità trova la sua giustificazione nel fatto che il cinema, da un punto di vista mimetico della realtà, supera come possibilità tutte le arti, in quanto arte spaziale temporale; per questo richiede il sussidio di tecniche diverse.

A questo punto, sorge l'ultima obiezione al cinema: ammesso pure che un regista coordini tutto questo vasto quadro, sostanziato di valori tanto diversi, potrà il film raggiungere quel carattere di « unità » che è sigillo indispensabile all'arte? È questo il quesito che si pone tra gli altri il Collina (*op. cit.* pag. 38) risolvendolo — come è da prevedersi — in modo negativo.

Anzitutto va qui accennato, e mi riservo di trattare più ampiamente questo problema, alla tesi superata del regista inteso come assoluto creatore dell'opera cinematografica.

Gli argomenti addotti da Alberto Consiglio (11) per dimostrare che « solo il regista possiede una autoritaria visione artistica » non reg-

(11) ALBERTO CONSIGLIO: *Introduzione ad un'estetica del cinema,* Napoli 1933 - *Cinema, Arte e linguaggio,* Hoepli, Milano 1936.

gono alla recente critica. Nè gli argomenti simili che Angelo Gianni ci porta affermando che « il regista non è nè un capo, nè un responsabile, ma è l'unico, l'assoluto » possono persuaderci. La verità è, invece, come oggi viene sostenuto, che, pur assolvendo il regista un importante ruolo di unificatore ed organizzatore, il film è frutto di « collaborazione » fra diversi elementi.

Nuovo e rivoluzionario nella tecnica, il cinema sarà tale anche nella creazione, sarà cioè arte collettiva, ma non nel senso che ogni personalità venga livellata, ma nel senso che tutte concorrano e si prestino a quella sintesi armoniosa di cui sarà fattore massimo e geniale il regista. Riservandoci di chiarire poi il rapporto tra il regista e i suoi collaboratori, basti avere per ora affermato questo importante carattere del cinema. E all'obiezione della mancanza di unità rispondo con l'eloquente confronto, di cui giustamente si servono del resto anche il Consiglio e il Barbaro, tra il cinema e l'architettura.

« Infatti, in un edificio — dice il Consiglio (12) — possiamo distinguere l'opera del pittore che ha affrescato le pareti, dall'opera dello scultore che ha modellato i bassorilievi, i fregi, le statue ornamentali, le cariatidi; l'opera del modellatore di ferri battuti, da quella del mosaicista e del fonditore delle vetrate istoriate, l'opera dell'ingegnere da quella dei capomastri, dei muratori, dei fabbri, dei meccanici, dei tecnici che hanno provveduto alla scelta dei materiali e al saggio della loro resistenza, degli inventori che hanno ritrovato nuovi processi di costruzione, nuovi impasti di cementi, nuove armature di ferro ».

E quell'edificio — soggiungo — noi chiamiamo opera d'arte. Evidentemente sappiamo che non un artista, ma più artisti e artigiani hanno collaborato ad esso; ciò nondimeno noi siamo certi che proprio da quella moltiplicità è sorta un'opera d'arte, perchè ne riusciamo a cogliere il senso unitario e coordinatore dei vari elementi. Quanto si dice per gli edifici si potrebbe ripetere per certe cattedrali gotiche, magnifico esempio di collaborazione tra vari artisti e di raggiungimento di un'alta espressione artistica.

Non nuoce quindi alla nostra tesi il fattore collaborazione, se gli esempi addotti ci assicurano il valore d'arte ad opere che dalla collaborazione sorgono. Di esempi se ne potrebbe citare moltissimi (vedasi quello riferito da U. Barbaro (13) del palazzo Farnese cui collaborarono

---

(12) Alberto Consiglio, *op. cit.*, pag. 107.
(13) Umberto Barbaro, *op. cit.*, pag. 27.

Sangallo e Michelangelo) ma ci basti, anche dai pochi addotti, l'aver colto un principio che il cinema ha in comune con l'architettura e cioè che anche l'opera frutto di collaborazione può assumere vera dignità d'arte.

II.

L'ARTE E LE ARTI - NECESSITÀ E LIMITI DI UNA CLASSIFICAZIONE « SE POSSA SORGERE UN'ARTE NUOVA »

La nostra epoca, che ha dato vita e sviluppo alla macchina, è tutta percorsa da un ritmo di dinamicità. La cultura stessa, che è sempre stata tradizionalista nell'uso del suo classico mezzo comunicativo: il libro, ne ha subito dimostrato l'insofferenza, favorendo forme più diffusive e immediate quali il giornale e la radio.

Era prevedibile, come del resto ci preannunciavano gli esperimenti scientifici riguardanti il cinema del secolo XIX, che l'uomo escogitasse un mezzo espressivo adatto al suo tempo, un agile veicolo delle sue idee, dei suoi sentimenti.

Il cinema fu questo mezzo che ben presto assunse il ruolo di « tipica forma espressiva del nostro secolo ». La sua evoluzione da invenzione scientifica ad industria, fu assai veloce, come fu breve il passo dall'industria allo sfruttamento commerciale.

Sempre inserite nell'arco di questa parabola, vengono già citate nella giovane storia del cinema delle opere che per altezza d'ispirazione ed efficacia di realizzazione sono senz'altro qualificate come opere « d'arte ». A questo punto la nostra indagine si ferma, colpita dall'originalità della precedente espressione.

Si può dare — ci si chiede — che dopo tanti secoli in cui l'umanità vive col fermo patrimonio inalterato delle sue forme d'arte, ne sorga d'improvviso una nuova che reclama a sè gli stessi titoli di quelle? Così fiacco e tardo fu il genio degli uomini da non aver previsto e realizzato assai prima questa presunta forma d'arte, esso che seppe tuttavia dar vita, fin dai tempi antichi a tutte le altre? Tale quesito è tanto grave, come ben si avverte, da esser posto al vertice d'ogni altro problema, richiedendo un'immediata soluzione.

Non quindi se sia arte il cinema, esaminerò, ma se possa oggi sorgere una nuova forma d'arte degna di essere affiancata — *par inter pares* — alle altre. Addentrandomi, se pur brevemente, nell'esame del

momento creativo, mi è dato pensare che l'artista, concepisca il suo fantasma, vagheggiandone la realizzazione non in una forma qualsiasi, ma proprio e solo in « quella » forma espressiva che è consona al suo genio.

Ed è per la varietà delle forme espressive, aperte tutte al dominio dell'arte, ma in cui l'artista opera la selezione suggeritagli dalla sua natura, che si giustifica pienamente la distinzione fra arte e arte.

In questa chiara intenzione di fissare solamente i limiti di esprimilità propri d'ogni arte, si vedrà possibile ed utile l'accettare una classificazione sempre tuttavia fedele alla concezione unitaria dell'Arte intesa come ricerca dell'Assoluto, di cui le singole arti rappresentano diverse espressioni.

Ora queste classificazioni, di cui sono famose quelle di Lessing, Schleiermacher, Herbart ecc., se da un lato trovano la loro ragione d'essere in quello che ho sopra esposto, dall'altra tuttavia minacciano di perdere la loro consistenza, quando presumono di essere definitive e assolute.

G. Flores d'Arcais (14) giustamente dice a questo proposito che le classificazioni non possono essere rigidamente fissate proprio perchè multiformi e imprevedibili sono gli sviluppi dell'esperienza dell'artista. « La possibilità della esperienza artistica varia con il variare della esperienza stessa: e questa è una serie aperta che continuamente si allarga a nuove e più ampie visioni. In tal modo si spiega la possibilità di nuove forme di esperienza e la variabilità, sia pure entro determinate direttive, delle forme già note. Di conseguenza, una qualsiasi classificazione delle arti non può essere mai definitiva, nè potrebbe essere rigorosamente fissata entro determinati e rigidi schermi ». E soggiunge con opportuno riferimento al nostro problema: « Valga per tutti un esempio. Abbiamo oggi un'esperienza cinematografica che qualche anno fa era ancora ignota. Questa nuova esperienza, che ha arricchito di fatto la nostra esperienza artistica, dà la legittimità di inserire una nuova arte nel quadro della nostra classificazione ».

Questa chiara dimostrazione, che ho voluto citare per intero, avvia decisamente il nostro esame verso la soluzione definitiva.

Giunto pertanto ad una prima conclusione che cioè il variare continuo di esperienza dell'artista legittima il sorgere di una nuova forma

---

(14) G. Flores D'Arcais: *Il problema dell'arte.* Ed. Rondinella - Napoli 1936, pag. 75.

d'arte, non avendo necessariamente ogni nostra classificazione valore di assoluta rigidità, mi pare opportuno dover assolvere, nelle pagine seguenti, un compito per così dire retorico di precisa « definizione » estetica del cinema.

III.

IL CINEMA E LE ARTI - INQUADRAMENTO ESTETICO « IL CINEMA COME ESPRESSIONE SPAZIO-TEMPORALE »

Ribattendo nelle pagine precedenti, le più importanti obiezioni contro il cinema, implicitamente sono venuto delineando anche taluni tratti positivi d'esso, non certo tutti quelli che occorrevano per dimostrare che il cinema è arte.

Per riuscire a questo sarà necessario approfondire ulteriormente il significato dei fattori « tecnica » e « collaborazione ». Ma le caratteristiche fissate ci permettono se pur sommariamente un primo raffronto tra il cinema e le arti, e, si capisce, solo in quel senso che l'estetica permette e cioè nel senso di esaminarne i limiti di esprimibilità.

Si è giunti alla dimostrazione che è legittimo porre una classificazione delle arti, ma solo in quanto essa è giustificata e richiesta dalla molteplicità e diversità delle forme espressive, tra le quali l'artista per naturale disposizione sceglie quella che è consona al suo spirito. Per raggruppare in un sistema unitario tutte le arti ci può ancora giovare la classica distinzione del Lessing (15) in arti temporali ed arti spaziali, secondo che i loro elementi si susseguono o coesistono, sinteticamente rappresentate le une dalla poesia, le altre dalla pittura.

Alla base di questa classificazione, che del resto anche il Barbaro dichiara ancora accettabile (16), sta la fondamentale osservazione che i soli elementi sulla realtà di cui può valersi l'artista sono appunto il tempo e lo spazio. Giova però aggiornare la nostra distinzione, come suggerisce G. F. D'Arcais (17), considerando cioè una categoria a sè, che non è o temporale o spaziale ma è spazio-temporale: di questa fanno parte il cinema e la danza.

---

(15) LESSING: *Laocoonte*, Firenze, pag. 4.
(16) U. BARBARO, *op. cit.*, pag. 15.
(17) G. F. D'ARCAIS, *op. cit.*, pag. 76.

Lo scopo di questo capitolo è dimostrare appunto che il cinema è un'espressione spazio-temporale, e che ha per questo una sua precisa posizione nel quadro delle arti.

Risolto questo problema di classificazione, che è certo un po' formale ma non meno utile ai fini di una chiara visione dei rapporti tra il cinema e le arti, affronteremo finalmente il quesito che è il fulcro di questa tesi, se cioè il cinema possa definirsi arte. Risulta poi tanto più necessario individuare e riconoscere nel cinema questo inscindibile e sintetico carattere di espressione spazio-temporale, in quanto, anche qui, molteplici sono gli errori e le false attribuzioni.

Bisogna anzitutto criticare quegli esteti del cinema che per esaltarne il valore temporale cadono nell'eccesso opposto e gli negano il valore spaziale. Tra questi Angelo Gianni (18) che dapprima nega giustamente il nome di cinema alle singole inquadrature staccate dal film, « modus videndi » come egli li definisce, perchè rappresentano solo un ibrido valore spaziale; ma tosto riconoscendo nel montaggio, cioè nel sapiente accostamento dei vari « modus videndi », la forza espressiva del cinema; e vedendo questo elemento come caratteristicamente temporale-dinamico arriva a dire: « il cinema è dunque *tutto* e *solo* nel valore temporale » (pag. 44). Le inquadrature sono « le parole » del regista, il suo « discorso » cioè l'essenza vera della sua opera, sarà il montaggio delle inquadrature.

In un certo senso quest'ultima arguta definizione è vera; essa va, però, precisata con due osservazioni.

Anzitutto « montaggio » ha un doppio senso. Quello che intende il Gianni, accostamento dei « modus vivendi », è la fase conclusiva del film che richiede tutto il materiale girato; ma si può dare un altro significato, più estensivo, alla parola; si può pensare al montaggio nel senso preventivo come intende Pudovchin e bene sottolinea Barbaro: (*op. cit.* pag. 60) « montaggio non va, in un più profondo senso, inteso come la fase ultima e materiale di incollare i pezzi di pellicola. Montaggio è ogni fase di elaborazione della materia cinematografica... nel senso ben inteso di previsione, di ricerca e di invenimento del montaggio definitivo ».

A questa osservazione si aggiunga poi la seconda. Il Gianni vede nel montaggio un'operazione a carattere schiettamente temporale o

---

(18) ANGELO GIANNI: *Estetica universale del cinema*, Viareggio 1935, pagg. 34 e seg.

dinamico. Ma è solo temporale il valore del montaggio o non è anche spaziale? Ben lo afferma Vsevolod I. Pudovchin, quando dicendo di dover montare una scena che rappresenta un investimento automobilistico, sottolinea che di *due* successioni egli dovrà dare l'idea allo spettatore, della spaziale e della temporale.

Indispensabile risulta quindi anche questo valore spaziale non meno di quello temporale, dalla cui fusione appunto viene al film il senso del ritmo.

Una posizione opposta a quella del Gianni, nel senso cioè che neghi al cinema non il valore spaziale ma quello temporale, sarebbe inconcepibile: basterebbe riflettere che il cinema è successione dinamica di scene, per convincersi che siamo di fronte ad un autentico valore temporale.

C'è piuttosto una più speciosa obiezione contro il cinema inteso come forma espressiva spazio-temporale. E non ci meraviglia se questa vien mossa ancora dal Collina (19) che afferma impossibile ad un'arte avere ad un tempo valori spaziali e temporali perchè la consistenza (spazio) è inconciliabile con la successione (tempo).

L'errore di tale posizione non sul « processo » logico si può scovare, ma nell'« impostazione » iniziale, che pretende di vedere il cinema scisso in due parti, spaziale l'una (pittura), temporale l'altra (poesia).

Si deve invece riaffermare che il cinema non è pittura, come non è affatto poesia; è, se mai, pittura-poesia, non nel senso della risultante di due componenti, ma di una forma nuova, completamente diversa dalle precedenti. Se questa forma ha in comune con la pittura la estensione nello spazio e con la poesia la successione nel tempo, ciò non significa che il cinema sia la somma di pittura più poesia, ma un tutto uno, inscindibile, omogeneo, indipendente. Solo se è così concepito il cinema, si potrà veder conciliati in esso successione e consistenza, non certo se visto in una fredda quanto sterile analisi anatomica! E non solo sarà possibile l'intuizione, ma questa — nell'originale forma espressiva — potrà svilupparsi e vivere in un clima di immensa libertà e vastità spirituale.

Signore del tempo e dello spazio, il regista potrà cogliere la vita in una forma del tutto nuova e impensata, libero da schemi e da vin-

---

(19) VITTORIO COLLINA, *op. cit.*, pag. 59 e seg.

coli, imprimendo alla sua opera il suggello di un « ritmo » che altro non sarà che la geniale concordanza e l'armoniosa sintesi dei valori spaziali e temporali. Mai tanto dominio l'uomo potè esercitare sulla realtà; è giusto infatti dire col Pudovchin che il regista « attua la creazione di una nuova realtà, e la cosa più importante di questo lavoro, è il fatto che in esso le leggi immutabili di spazio e di tempo appaiono malleabili e obbedienti ».

Nuova realtà quindi, perchè il cinema può costruire — come è comune affermazione — il suo spazio e il suo tempo ideali. E a ridurre ad unità, e a saldare in un punto unico questi due modi di vedere le cose, lo spazio e il tempo, ecco il montaggio. È il montaggio a giustificare e permettere che consistenza e successione si fondano. Dal montaggio le immagini assumeranno una plasticità e l'azione si snoderà in un suo tempo. L'artista ricreerà una realtà, una sua realtà, che se è stata solo suggerita dalla fenomenica che lo circonda, ha ora tutt'altro aspetto da quella.

L'opera di selezione, di idealizzazione, avrà fatto il prodigio: attraverso il geniale diaframma dell'artista la realtà si troverà in un'altra realtà diversa da sè e più bella, la realtà ricreata dall'arte. Questo il processo, al culmine del quale era indispensabile porre il montaggio come elemento determinante.

Lungi quindi dalle visioni unilaterali del cinema come espressione o solo temporale o solo spaziale, e convinti che successione e consistenza possano convivere non distinte, ma fuse nel fuoco unico del ritmo, siamo arrivati alla provata dimostrazione che il cinema è un'espressione spazio-temporale non aggregato o sintesi di arti diverse, ma forma indipendente, originale, che può vivere una « sua » vita propria, ricca di vaste possibilità espressive.

IV.

IL CINEMA COME MEZZO DI ESPRESSIONE

L'aver dimostrato che il cinema è un'espressione spazio-temporale ci permette, di conseguenza, di includerlo, almeno formalmente, nel quadro delle arti.

Ma per assicurarci della sua natura artistica dobbiamo analizzarlo da un doppio punto di vista, esaminarlo cioè dapprima semplicemente come mezzo di espressione, nella sua natura e nelle sue forme, e poi

come mezzo di espressione « artistica », cercando cioè di riconoscervi quegli attributi di libertà e universalità di espressione che sono propri ad ogni arte.

Solo da una visione chiara, anche se necessariamente breve, della natura e delle forme del cinema si potrà poi salire al più alto piano estetico.

1. - La « sua » natura

Ha già in parte contribuito all'esame della natura del cinema lo studio di quella definizione di espressione spazio-temporale che fu data nel capitolo precedente.

La « forma » espressiva tipica del cinema è *l'immagine*. In questo senso il cinema è più spaziale che temporale o meglio l'elemento temporale è incluso ed espresso nello spaziale. L'originalità sta proprio in questo: che il senso temporale, il passar lento dell'azione, lo sviluppo degli episodi si esprime sempre nella « durata » di un elemento visivo-spaziale: l'immagine. In questo aver per base della sua struttura artistica l'immagine, il cinema è pari alla pittura, alla scultura, all'architettura che si valgono appunto di questo stesso elemento. Ma non l'immagine statica, su cui la contemplazione può a lungo e con gioia fermarsi, ci presenta il cinema, ma la successione delle immagini, serrate in un ritmo vivace, in un ordine progressivo ed emozionante.

Ecco allora « *l'immagine in movimento* ». Questo è il nuovo originalissimo ritrovato d'espressione che ha il cinema. Tutte le arti plastiche e figurative si sono fermate alle soglie del movimento. Ne avranno potuto esprimere, negli atteggiamenti particolari, solo « *l'istantaneità* ». Le sculture attribuite a Mirone infatti si prestano bene per esemplificare questa tendenza ansiosa dell'arte di cogliere l'apice dell'azione che conclude la tensione precedente, prepara la successiva distensione. Ma il cinema è andato oltre. Il cinema ha fatto muovere e fiatare, come per un incanto, le ombre mute della pittura, e ha fatto sì che sorgessero e si animassero i fantasmi noumenici della poesia.

Mai l'umanità aveva assistito a un tale prodigio. Ed ecco che un senso assai elementare è chiamato all'esercizio da questa forma espressiva: la vista, chè il suono e la parola esercitano solo una funzione di commento.

Questi primi rilievi mi permettono di concludere, con le auguste parole di un'enciclica di Pio XI (20), che l'immagine « è ricevuta dall'anima con godimento e senza fatica, anche se anima rozza e primitiva, che non avrebbe la capacità o almeno il desiderio di compiere lo sforzo dell'astrazione e della deduzione che accompagnano il ragionamento ».

Ecco acutamente additata la ragione psicologica di tanta vasta popolarità del cinema: il suo carattere di « visione dinamica » facilmente apprensibile e comprensibile. Ma ecco rilevato subito anche un primo pericolo che il cinema presenta: il carattere di *divertimento* che generalmente gli si attribuisce.

Dice bene Hans Richter (21): « non si deve esigere troppo dal pubblico. Non ci si può aspettare per esempio che esso vada al cinema soltanto per istruirsi. La folla si riversa nelle sale cinematografiche poichè quivi è appagato uno dei suoi più comuni e primitivi bisogni, quello di vedere ». Ma se non è nuovo il senso di questa nuova forma espressiva, è originale, e assolutamente *nuovo* il modo con cui il cinema sa presentare l'immagine alla vista dello spettatore; per tutte le arti spaziali variano sì le dimensioni e le proporzioni secondo le opere, ma ognuna di queste ha una sua misura fissa e non modificabile.

Il cinema rivoluziona questo canone e con tutta facilità fa succedere al campo totale o lungo, il campo medio, e al campo medio il primo piano; coglie cioè la realtà secondo vari angoli di visuale e per dare allo spettatore il senso della grandezza ora gli fa vedere da lontano una foresta, ora gli presenta il particolare di due occhi che lacrimano per infondergli l'impressione del dolore. Il senso della vista trova in questo processo la sua più completa soddisfazione.

« Al teatro — dice Eugenio Giovannetti (22) — lo spettatore medio non vede che imperfettamente e ha bisogno di armare l'occhio se vuole una precisa visione: al cinema, la precisione è immediata, ravvivante, stupenda. L'occhio ritrova un'inaspettata giovinezza. Il cinema ha d'improvviso riaperta la scuola dell'occhio, il grande maestro; il cinema ha saputo rieducare il più giovanile e il più gioioso dei nostri sensi ».

---

(20) Pio XI: *Enciclica « Vigilanti cura »*, giugno, 1936.

(21) Hans Richter: *Filmgegner von Heute - Filmfreunde von Morgen* - Berlino, 1929.

(22) Eugenio Giovannetti: *Il cinema e le arti meccaniche* - Palermo,

C'è di più. *Il fascino emotivo* della musica, la forza logica e chiarificatrice della parola, assorbe talmente lo spettatore da far sì che egli via via si immedesimi con l'azione e le figure dello schermo. Il senso di oggettività dell'immagine proiettata, si vanifica sempre più, fin tanto che il soggetto si trasporta e si innesta nell'oggetto contemplato.

È quello che intelligentemente osserva Béla Balázs (23) « che importa che io sia seduto come a teatro, per due ore al medesimo posto? Dal mio posto di platea io non vedo più Romeo e Giulietta. Sono io stesso a guardare all'insù, con Romeo, e con gli occhi di Romeo vedo Giulietta. Con gli occhi di Giulietta guardo in giù e vedo Romeo come lo vede Giulietta. Il mio sguardo e, con esso, la mia coscienza si identificano con quelli dei protagonisti del film: io vedo ciò che essi vedono dal loro punto di vista; io non ho punti di vista ».

Ho riferito questo vivace brano per mettere in maggior evidenza un secondo pericolo che si profila nel nostro esame: il senso di *passività* in cui via via il cinema attira lo spettatore.

Ora se questo carattere può sottolineare la impossibilità intellettiva dello spettatore ad esercitare una difesa critica su quanto gli vien presentato, d'altra parte depone assai a favore della potenza psicologica di cui il cinema può disporre.

Così si è potuto constatare che è in mano del regista un mezzo: l'immagine in movimento; s'è visto in che modo e a quale senso tale immagine è presentata, ed infine quale e quanto profondo effetto psicologico essa eserciti.

È facile concludere, riconoscendo la piena legittimità della definizione che il cinema è veramente un mezzo di espressione. Gli elementi sin qui raccolti ed analizzati ce ne danno evidente conferma.

Non solo inoltre possiamo esser certi del suo attributo di « vero » mezzo, ma anche di « efficace e potente mezzo espressivo ». Ne è prova quel carattere di passività di cui sopra si è parlato.

Una condizione però sarà richiesta dal regista perchè renda con chiarezza ed anche con efficacia emotiva l'espressione voluta, quella di conoscere a fondo la portata di tutti gli effetti del suo mezzo e di valersene opportunamente secondo i suoi fini.

Non bisogna chiedere tuttavia al cinema più di quanto possa darci. Si sono rilevati in seno ad esso dei pericoli, la concezione del diverti-

---

(23) Béla Balázs: *Der Geich des Films*, Ed. Wilhelm Knapp, Halls/Salle 1930, pag. 8 e segg.

mento, il senso della passività; ma in un completo esame della natura del cinema non va taciuta l'aspra difficoltà che esso incontra nel sondare ed esprimere l'interiorità dello spirito. Non a caso ho scritto difficoltà e non impossibilità, perchè si può affermare che il cinema riesca ad esprimere l'interiorità ma in modo del tutto diverso dalle arti temporali.

Il cinema, lungi dalle intime note della poesia, deve trasportare ogni elemento interiore all'esterno, riducendolo o a mimica di un volto o a piega di un'azione.

Avviene cioè, che la cinematografia non tollera, per la sua stretta oggettività, elementi interiori che non abbiano trovato in precedenza una loro chiarificazione « plastica ».

In altre parole si deve portare tutto sul solo piano dell'immagine, in senso statico, e in senso dinamico, rendere col ritmo delle scene la notazione interiore.

2. - Le sue forme espressive

Il film didattico - Il film scientifico.

Tenendo presente che lo scopo di questo paragrafo si ricollega a quello di tutto il capitolo, di mostrare cioè il cinema come mezzo espressivo, mi basterà accennare ai vari generi di film, con speciale riferimento alle loro rispettive possibilità di espressione.

Come alla base di tutte le arti, così alla base del cinema sta il duplice momento di « imitazione e superamento della realtà ». Ma la caratteristica del cinema sta in questo: che v'è come una scala progressiva di valori, dati da un'imitazione oggettiva della realtà fino alla più astratta ricostruzione d'essa.

Non pare certo — ed è giusto — che arte si possa dare nella prima, semplice fase di imitazione, e cioè nel *film didattico* e nel *film scientifico*. Si sa che tale genere di film ha il solo scopo di istruire, spiegando con opportuna, intelligente presentazione la materia in questione. Lungi quindi dall'aver valore artistico, tale genere può solo mostrare nei suoi realizzatori doti di chiarezza, di efficacia, di stile, pari a quelle di un ottimo insegnante di scuola. È inutile sottolineare a questo proposito l'importanza sociale d'esso, e notare che qui il cinema è assunto come mezzo non tanto di espressione, quanto di vera e propria istruzione.

Al di sopra del didattico viene subito un genere di film, il *documentario,* che ci lascia perplessi per la sua ambigua posizione, intermediaria tra la fase di imitazione e quella di ricostruzione della realtà.

Questa categoria è vasta, e noi lasciando perciò da parte il cosidetto giornale cinematografico e le altre forme di fredda, obiettiva ripresa della realtà, ci dobbiamo limitare a esaminare la capacità espressiva del vero documentario. Tra tutte, ci piace di più la definizione del Grierson (24) che afferma essere il documentario: « l'elaborazione creativa dell'attuale ». Nel fondo del termine « attuale » si nasconde e palpita la vita, vera e semplice. A questa vita guarda il documentarista puro e ama di riprenderla; ma, pur sentendone il fascino, non dimentica di essere sè stesso, vuole cioè ritrarre quella vita « a suo modo », come lui la vede, la scopre, la giudica. Si sovrappone ad un mondo oggettivo una mente che lo domina, interpretandolo.

Ognuno vede che qui siamo assai lontani dalle forme precedenti e didattiche e cinegiornalistiche; qui è già possibile la vera, genuina espressione estetica; perchè l'*attuale,* che pure è preso alla base della visione, viene ricreato, rielaborato secondo gli schemi di una fantasia e di un ingegno. Nel documentario c'è e ci deve essere di più della esposizione, anche se soggettiva, dell'attuale, vi devono risuonare la note di una tensione drammatica. « La drammaticità — dice bene lo Spottiswoode — è lo scopo precipuo del documentario, e caratteristica tipica del dramma è il conflitto. Se un documentario ha come soggetto le istituzioni umane, esso deve rappresentare il conflitto dell'uomo coi suoi simili, e il conflitto tra l'uomo e la natura » (25).

Il documentario così concepito (e la storia del cinema ci offre un classico esempio nell'*Uomo di Aran* di Robert Flaherty) ci fa intravvedere facilmente il vasto campo delle sue possibilità espressive. Tanto più che una spiccata nota di unità creativa lo contraddistingue, a differenza dei film a trama. Questo fatto farà dire, e non a torto, al Consiglio che documentario è perfetto sinonimo di « lirismo ».

Più su nella scala delle forme espressive troviamo *il film a trama.* Che esso possa presentarsi nei vari aspetti di film tragico, comico, sentimentale, avventuroso, ecc., questo non tocca per nulla l'essenza del

---

(24) JOHN GRIERSON: *Cinema Quarterly* - Vol. 2, n. 1, pag. 8.

(25) R. J. SPOTTISWOODE: *A Grammar of the Film* - Traduzione di A. P. Filippino - Roma, « Bianco e Nero », 1938.

titolo, cioè sempre in ognuno di questi casi esiste una trama, una parabola di azione. Questa forma è la più diffusa e comune; si spiega la ragione riflettendo che è quella che esercita un fascino più forte sull'animo degli spettatori.

Qui l'esitazione espressa per il documentario non avrebbe più motivo d'essere, perchè la realtà che il cinema coglie non è più, come invece era ancora in gran parte per il documentario, quella vera, ma è un'altra, è quella ricostruita e descritta nel film.

Ci porremo in seguito il problema se i realizzatori di un film, che fanno capo al regista, possono esprimere col cinema un loro mondo particolare. Ebbene, se questo era possibile fino a un certo punto per il documentario, sarà invece del tutto possibile per il film a trama. Qui l'uomo di genio può raggiungere — quanto a possibilità espressiva — il vertice della creazione.

Quanto al quarto genere di film, *al film di disegni animati*, va ripetuto quello che si disse circa la veridicità. Alcune realizzazioni in proposito, Fischinger, Zuts, ecc., o per il carattere di astrattismo, o per una certa insufficienza nell'adeguarsi alla realtà pur rimanendo riusciti esempi di possibilità espressiva, denotano una palese incapacità di assurgere a valore d'arte. Là dove invece la realtà, se pur fiabesca e ingegnosa, è alla base dell'opera, vedi Walt Disney, si vede decisamente raggiunta anche quest'ultima possibilità.

Qui però non avviene come per il film a trama dove il regista ha da ricostruire la realtà con elementi oggettivi, tra cui alcuni anche autocoscienti come l'attore, ma la ricostruzione è immensamente più libera nascendo direttamente dalla fantasia del regista che concreta la sua ispirazione nel disegno. Superata la difficoltà tecnica, come gli ultimi esempi di Disney mostrano in parte di aver fatto, è chiaro che nessun limite può ostacolare questa originale ed efficace forma espressiva.

Vera pittura in movimento, il disegno animato, specie se usato nel campo che meglio corrisponde alle sue possibilità, e cioè nel fiabesco, può dar fondo ad ogni svariato mondo di esperienze, e — qualora ne venga in possesso un vero artista — può elevare il nostro spirito in una atmosfera magica di sogno e di vera poesia.

Della quinta ed ultima categoria poco resta da dire; è quella del *film astratto*. Si è parlato dell'astrattismo di Fischinger; ma di altri esperimenti tedeschi e francesi in specie, si potrebbe parlare. Per tutti vale la osservazione che l'arte è espressione chiara e inequivocabile di un

proprio mondo spirituale; l'astratto, l'ermetico, il simbolico non hanno perciò diritto di cittadinanza nell'arte.

Il solo notevole merito che a questa forma astratta si può riconoscere è se mai — fuori dal campo artistico — nel campo psicologico-sperimentale; e questo ritorna sempre a vantaggio della nostra convinzione della vasta possibilità espressiva del cinema.

* * *

Dalla mimesi alla creazione, che è quanto dire nell'ampio arco di esperienze che vanno dalla vita all'arte, si è cercato di fissare queste cinque categorie espressive, cui può dar vita il cinema.

Ma pur riconoscendo in tutte quello che fu l'oggetto di dimostrazione dell'intero capitolo e cioè la capacità d'espressione del cinema, dobbiamo accentrare la nostra attenzione in tre forme che possono superare i limiti comuni alle altre, fino a raggiungere, con trepida ansia, la vetta dell'arte. Il documentario, il film a trama, il disegno animato realistico, sono queste le tre forme. In tutte c'è al fondo la realtà, ma tutte possono varcarne le soglie in una ricostruzione ideale e personale; in tutte si può dare perciò il fenomeno tipico dell'arte che trasporta il reale nel suo mondo e lo ridà agli uomini fatto diverso e più bello.

V.

ELEMENTI POSITIVI PER AFFERMARE LA POSSIBILITÀ D'ARTE AL CINEMA

L'esserci indugiati nell'esame del cinema come mezzo di espressione e l'aver raggiunto le due importanti conclusioni che il cinema « è veramente » un mezzo espressivo ed ha per di più in sè la possibilità d'essere « un'efficace mezzo », ci ha solo introdotti sulla soglia dell'altro, più importante problema del suo carattere d'arte.

Il capitolo primo tuttavia, che aveva accennato alle principali obiezioni rivolte contro il cinema inteso come arte, in quella parte in cui tali posizioni si criticano, completa i risultati del capitolo precedente, cosicchè entrambi ci hanno preparato e facilitato il campo a quella dimostrazione che qui si deve dare del cinema come arte.

Per stabilire se l'efficace mezzo espressivo che è il cinema può essere usato in modo tale da meritare, a film prodotto, il titolo genuino di opera

d'arte, dobbiamo evidentemente ancorarci sulla scelta di alcuni tratti o elementi positivi che accomunino il cinema alle arti.

Se questi caratteri il cinema mostra chiaramente di possedere, sarà legittima la nostra conclusione che arte il cinema può essere perchè, pur nella diversità della tecnica, natura e processo creativo esso ha in comune con tutte le arti.

Vedremo quindi in un primo esame se la « materia » del cinema è di impedimento all'arte, per constatare poi, in un secondo, se sono propri al « processo » del cinema i fattori di libertà, unità, universalità caratteristici di tutte le arti.

1. - La « materia » del cinema

Si è già visto che la « natura » del cinema è data dall'immagine in movimento, ordinata secondo quel criterio tipico di montaggio spazio-temporale che il regista vuole infondere.

Il mezzo che permette al cinema di esprimersi appunto secondo la sua natura è quello che vien chiamato « materia ». Ogni arte ha la sua materia; la scultura: il marmo, la pittura: il colore e la tela, l'architettura: le pietre, la musica: le note, la poesia: le parole.

Il cinema ha per materia della pellicola e delle macchine. La pellicola, fatta passare per la macchina da presa, si impressiona alla luce che filtra attraverso l'obiettivo, sottoposta poi ad un processo chimico di sviluppo e di stampa, fissa l'immagine còlta e sarà in grado di rappresentarla in proporzioni assai più ampie del normale, qualora venga introdotta in una macchina da proiezione. Ecco la materia, certamente complessa, di cui il cinema ha indispensabilmente bisogno per essere atto a raffigurare la realtà.

Ora, come non si fa colpa alla pittura di esprimersi coi colori, alla musica con le note, ecc., così « teoricamente » non si dovrebbe far colpa al cinema di esprimersi per mezzo della pellicola e delle macchine. Sarebbe del resto ozioso argomento di ignorante retorica, chiedersi quali siano le materie atte all'arte, e senza esitazione bisognerebbe rispondere: nessuna. Non c'è questa o quella materia che meglio si presti a rappresentare le cose; un simile confronto qualitativo è assurdo. Ogni materia che rientri e si sottoponga alla misura dello spazio e del tempo è atta all'arte. Se ciò è vero, di verità indubitabile, getta nuova luce sulle conclusione del primo capitolo in cui ci si chiedeva se possa sorgere

un'arte nuova; variando infatti continuamente l'esperienza dell'artista e data l'imprevedibilità della materia delle epoche seguenti la nostra, si è autorizzati, per lo meno, a non negare che un'arte nuova possa sorgere. A questo proposito sono efficaci le parole del Consiglio (26). « È puerile stabilire a priori che non si possa fare arte se non con certe materie. Si tenderebbe a stabilire, così, che il sentimento non può assumere forma d'arte che in certi elementi ». Soggiunge, più avanti: « ugualmente non possiamo nemmeno escludere che l'attività artistica, nei secoli futuri, possa domare nuove e inimmaginabili materie ».

Da queste considerazioni può parer facile concludere che quanto a « materia » il cinema è sullo stesso piano di tutte le arti. Ma non ci sfugge l'importanza e la gravità di un quesito, già posto nella critica alla « meccanicità »: sia quel che sia la materia del cinema, è cosa sempre e completamente duttile alla mano del regista e dei suoi collaboratori? Possono, in altre parole, costoro esercitare pieno e perfetto dominio su questa materia, così come avviene agli altri artisti?

Eccoci allora al secondo punto del nostro capitolo; all'esame cioè del « processo » del cinema, durante il quale dovremo riscontrare l'efficenza di tre indispensabili elementi, la libertà, l'unità, l'universalità di espressione.

2. - Il suo « processo » espressivo in cui sussistono i tre fattori costitutivi dell'arte: libertà, unità, universalità

Dalla definizione data al cinema di *espressione spazio-temporale* deriva il fatto che la realtà del cinema è dinamico-visiva.

L'immagine nella sua bellezza statica, non potrà essere che un momento, un attimo nello sviluppo dell'opera, tanto più efficace nella sua staticità quanto più questa si giustifica come fase di necessaria « espressione » richiesta dal ritmo. In questo caso, essa costituisce il vertice, fisso ,e solenne, intermedio delle due tipiche fasi di tensione e distensione in cui si sviluppa l'azione.

Punto d'arrivo quindi della tensione e d'inizio della distensione, cosicchè tensione, sospensione, distensione, formano la necessaria parabola estetica ed emotiva del ritmo.

---

(26) Alberto Consiglio, *op. cit.*, pag. 73, 74.

Tale processo quindi è chiaramente « dinamico », anche se nella sua fase centrale « può » avere un attimo di statica sospensione (e non sempre, del resto, richiesto dal ritmo). Ora è nel corso di questo processo che bisogna esaminare se il cinema possiede quelle note o caratteristiche che sono proprie ad ogni arte.

Tuttavia l'esame del processo cinematografico non sarà fatto come generica premessa informativa, ma rientrerà successivamente nell'analisi delle singole caratteristiche estetiche.

* * *

La libertà è la prima condizione richiesta al film per assumere valore d'arte.

Giova però distinguere i vari aspetti specie in relazione a quei momenti in cui tale caratteristica è richiesta.

Di una doppia libertà infatti bisogna far cenno, di quella che si può esercitare in sede di « concezione » del film (soggetto, trattamento, sceneggiatura) e di quella che si può esplicare nella « realizzazione » del film (preparazione, ripresa, montaggio).

Ho implicitamente così nominate le « quattro fasi » del processo cinematografico, teorica la prima: la concezione, pratiche le tre ultime: preparazione, ripresa, montaggio.

Nella fase teorica non è chi non veda che la massima libertà è offerta ai realizzatori del film.

Il soggetto, anche se vive nell'ansia di comunicare un suo « tema » non è che un pretesto, uno spunto di cui l'artista si serve per esprimere sè stesso. Ogni angolo di mondo e ogni aspetto di vita può suggerire al poeta infiniti soggetti. E col soggetto anche la stesura del trattamento e della sceneggiatura godono dello stesso privilegio.

Il Barbaro (27), nel suo libro sul soggetto e la sceneggiatura, definisce il trattamento come « quella elaborazione del soggetto che porta alla disposizione generale della materia ». Delicato passaggio intermedio, il trattamento crea « l'ordine » della futura opera. Questo ordine può esser dato in mille maniere, tutte diverse ed efficaci, ma sta ai realizzatori scegliere quella che meglio si adatta al carattere del soggetto.

Fissata così la disposizione degli episodi, occorre tradurre l'azione per iscritto in un proprio linguaggio cinematografico. Siamo all'ultimo

---

(27) UMBERTO BARBARO, *op. cit.*, pag. 65.

momento della fase concettuale: la sceneggiatura. Essa è la precisa previsione tecnica delle singole inquadrature che daranno vita al film.

Data la natura del cinema, chi sceneggia un soggetto ha svariate possibilità di tempo e di spazio per esprimere l'azione. Si tratta inizialmente di selezionare, liberandosi da quanto può parere inutile o inespressivo; poi fifissare dei « modus vivendi » come ama definfiirli il Gianni, che saranno accostati in una intenzionale successione temporale.

Questa attività, che richiede fantasia e genialità; ed è dopo il soggetto, il secondo coefficiente di riuscita artistica dell'opera, si presenta come un terreno vergine al capace aratore. Tracciarvi questo o quel solco, in questo o quel modo è compito suo, duro ma pieno di soddisfazione per il clima di assoluta libertà in cui il lavoro si svolge.

Riconosciuto così, assai facilmente del resto, nella fase concettuale o teorica del processo cinematografico, l'effettuarsi della richiesta condizione di libertà espressiva, ci resta da fare altrettanto per le altre fasi di « realizzazione » del film.

Quanto a quell'aspetto che io ho chiamato di « preparazione » e che consiste nella scenografia, nell'arredamento, nel costume, nella truccatura, ecc., è bene dir subito che, anche se il regista, per una naturale limitazione della sua competenza, non conosce a fondo la tecnica di queste singole forme, può tuttavia esercitare in pieno la sua funzione di ideatore, di coordinatore, di costruttore. La sua libertà espressiva difatti non viene vincolata o diminuita da questo complesso tecnico, perchè è appunto compito del regista comunicare ai suoi collaboratori « l'idea » che vuol esprimere e far sì che ogni loro attività si ordini efficacemente verso quell'idea. È perciò in aperto errore il Collina quando afferma che il regista « trova realmente delimitata la sfera della sua attività creativa da una creazione artistica precedente ». Ciò non è vero; perchè è proprio il regista che determina, suggerisce, controlla precedentemente tutti gli elementi della sua opera i quali presi a sè, senza « l'idea » che li coordina, non hanno alcun valore estetico.

Ma nella « ripresa » un doppio pericolo minaccia di intaccare la libertà del regista: la macchina e l'attore. È noto che il regista non aziona direttamente la macchina da presa, ma che ciò vien fatto dagli operatori, per la ripresa ottica, dai fonici per quella acustica. Inoltre è in genere lasciato agli operatori il compito di distribuire l'illuminazione generale e particolare della scena. Anche qui dunque, come sopra, degli uomini che collaborano direttamente col regista; ma con loro: degli strumenti, delle macchine.

A sfatare il preconcetto che la macchina sia un elemento dotato di chi sa quale prodigiosa autonomia creativa ho già dedicato alcune pagine del primo capitolo. Basti qui ripetere che il regista sa fare della macchina il suo « occhio », sa cioè farle riprendere le cose proprio così come vuol coglierle. Padronanza tecnica quindi della macchina, ma sopratutto padronanza ideale. « L'intiero mondo visibile è a disposizione del regista — dice R. J. Spottiswoode (28). Comunque egli possa scegliere i suoi oggetti naturali, egli li può fotografare da un numero infinito di angolazioni e può fermarli sullo schermo per un impercettibile ventiquattresimo di secondo o per tutto il tempo che vuole ». Questa sua padronanza ideale — si noti — è necessariamente condizionata dalla padronanza tecnica della macchina.

Sia nell'uso semplice della macchina, come nell'uso dei suoi movimenti: panoramiche, carrellate, ecc., o nell'uso dei passaggi da scena a scena: dissolvenza, dissolvenza incrociata, mascherino, ecc., sarà solo possibile ottenere di raggiungere l'arte a due condizioni: di conoscere come e quanto può rendere la macchina, e di servirsi — superata la tecnica — dei vari mezzi, che essa pone a disposizione « funzionalmente » in modo cioè che il loro uso si adatti alla psicologia dei caratteri e alle esigenze del racconto.

Non si dica poi che l'illuminazione non interessa il regista. Ciò avverrà in taluni casi dell'empirico cinema attuale, non certo secondo i principi del nostro cinema « puro ». L'illuminazione oltre a creare il tono dell'ambiente, significa la psicologia di un carattere, di un'espressione, di un'azione. Di questo la storia del cinema ci potrebbe dare ampia conferma, dimostrandoci come i veri, i grandi registi si sono sempre impadroniti dell'illuminazione, guidandola ai loro fini estetici.

Quanto al secondo ostacolo per la libertà creativa, l'attore, basti dire semplicemente che l'attore non è un elemento che per la sua intelligenza e capacità giustifichi una privilegiata posizione di parità o di antitesi col regista; l'attore è « uno » degli elementi di cui il regista si serve per esprimere la sua « idea ». Sia pure intelligente e autorevole per capacità espressive, egli non deve dare nè più nè meno di quanto il regista gli domandi. Se l'autorità dell'attore è tale da imporsi al regista, violando i limiti e lo spirito della sua « idea », non si potrà dire mai che l'opera prodotta raggiunga un valore d'arte perchè sarà dilaniata dal contrasto di invertita superiorità tra l'artista e l'attore.

---

(28) R. J. SPOTTISWOODE, *op. cit.*, pag. 50, 51.

Nell'ultima fase infine, « il montaggio » è tanto evidente la possibilità data di esprimersi liberamente, che ritengo inopportuno soffermarmi in inutili analisi.

Giova quindi concludere che l'esame attento e completo delle varie fasi del processo cinematografico ci hanno dimostrato possibile e indispensabile ai fini artistici la nota della « libertà » sia nella scelta del soggetto e nella sua stesura, come nel perfetto dominio che il regista può e deve esercitare sui suoi collaboratori, in fase di preparazione sui tecnici, e sugli attori in fase di ripresa.

* * *

L'Unità è la seconda nota da prendere in esame.

Qui forse, più che per la libertà, gli ostacoli e le diffidenze sorgono assai facilmente.

Si disse, nel primo capitolo, che il carattere del cinema di « espressione collettiva » disturba non pochi, cosicchè costoro, sperduti nell'analisi complessa dei singoli elementi che intervengono nella creazione del film, finiscono per negare al cinema il carattere di « unità » e perciò gli infirmano ogni possibilità d'arte.

Avendo già dimostrato, citando anche taluni esempi, che si può dare un'arte frutto di collettività, consona del resto allo spirito sociale dei tempi nuovi, basterà esaminare se il cinema può divenire espressione unitaria, per essere lecito il confermargli valore d'arte.

Il momento in cui il regista viene a contatto con l'opera da realizzare è la lettura o la stesura della sceneggiatura. Ma come per suo conto grande libertà era data al soggettista nell'inventare e stendere la trama, altrettanta si dovrebbe dare al regista nello scegliere « quel » soggetto che meglio si adatta al suo temperamento. Niente vieta di pensare alla ipotesi ideale che il regista scriva da sè il soggetto che vuol realizzare. Saremmo nelle condizioni migliori di unità e di incontro tra soggettista e regista.

Ma anche se ciò non fosse, ci viene dapprima spontanea la domanda se è condizione indispensabile per l'unità del film la stesura della sceneggiatura da parte del regista. Convinti che essa, anche se perfettamente compiuta, non avrà alcun valore artistico, essendo pari a quello che è lo schema e la divisione in episodi di un romanzo, tuttavia riconosciamo che è parte fondamentale e importantissima dell'intero film. Essa infatti fissa il modo di vedere le cose, stabilisce i caratteri dei personaggi

attraverso le loro azioni previste, espone i dialoghi, precisa la scenografia degli ambienti, ecc.

Come può essere indifferente il regista a tutto ciò? Forse che il suo compito si limita a mettere in posizione la macchina, stabilendo — in sede di ripresa — solo la porzione da inquadrare?

Anche se la pratica del cinema attuale non tiene in gran conto questa osservazione facendo ripetere i casi di registi del tutto estranei al lavoro di sceneggiatura, anche se un ingegnoso regista tedesco, Hans Richter (29), afferma che non « dovrebbe » essere compito del regista scrivere lo scenario (e giustifica — curiosamente — l'affermazione coll'osservare che il regista è colui che sostiene il peso maggiore e la maggiore responsabilità della produzione) mi pare necessario fissare il principio opposto, come « assolutamente indispensabile » per l'unità del film.

L'intervento del regista è necessariamente richiesto, anche se sarà affiancato da collaboratori, perchè la sua figura non deve essere confrontata a quella degli altri, semplici artefici dell'opera; la sua posizione è di privilegio, è di marcata supremazia su tutti costoro.

Infatti noi, lungi dal volerlo considerare come assoluto e autoritario creatore del film (Consiglio, Gianni, ecc.), sentiamo d'altra parte il pericolo di una sbrigativa definizione d'arte « collettiva » data al cinema nel senso che tale parola non comporti una chiara gerarchia di valori e sopratutto non raggiunga un suo vertice unitario nella persona che sovraintende e coordina l'opera. Non sembri la nostra una posizione di facile accomodamento, pacificatore di due estremismi.

Nascendo l'opera cinematografica da più tecniche diverse, richiederà l'azione dei singoli competenti; una tale collaborazione non potrebbe mai raggiungere risultati artisticamente positivi se non fosse preceduta e diretta dal regista, e in altre parole, se non raggiungesse una sua precisa espressione unitaria.

Al vertice quindi della scala formata dai singoli artisti sta « l'artista » cioè l'ideatore e il coordinatore dell'intera opera.

Così, nella ricerca del fattore unità, postuliamo implicitamente l'avvenuto superamento della tecnica. Afferma giustamente infatti il Gentile (30) « chi dice meccanismo, dice molteplicità: cose e uomini. Chi dice arte, dice spirito, cioè unità ».

---

(29) HANS RICHTER, *op. cit.*, pag. 111.

(30) GIOVANNI GENTILE, *op. cit.*, pag. 5.

Appartengono alla tecnica, che è meccanismo, anche l'autore della favola, anche gli artisti, anche il regista finchè tutti insieme siano molte anime e non giungano a fondersi e a formare quell'unità che è sigillo dell'arte, che ha sempre una voce, un timbro, una sola corda. « Ove questa unità non si ottenga l'opera è fallita ».

Se quindi il regista crea la sua sceneggiatura, e non solo interviene per dare qualche particolare suggerimento, se sa infondere e conservare tra i suoi collaboratori questo fraterno senso di unità creativa, l'opera prodotta sarà di alta ispirazione. « Un'armonica, ideale collaborazione fra autori, operatori, regista è la condizione principale — dice il Richter — per creare una vera arte cinematografica ».

Ma non solo nella sceneggiatura e nella ripresa, questo fattore di unità è possibile e necessario, ma anche nella quarta fase del film, nel montaggio.

Si è già detto che l'accordo dello spazio col tempo crea il ritmo del film; questo ritmo nasce solo dal montaggio. S'aggiunga che il montaggio coordina tre generi espressivi diversi: il movimento delle figure, i loro dialoghi, la musica. Dal missaggio, cioè, dalla sintesi sincrona di questi tre elementi, il film riceve la sua ultima, definitiva impronta. Non è il tocco finale, l'ultima limatura dell'opera, è la vera sostanziale « creazione » d'essa.

Tutto il materiale ripreso non ha senso e vita senza il montaggio; orbene se l'unità e il ritmo del film scaturiscono in ultima analisi proprio da questa delicata operazione, non pare forse necessario che anche a questa vi presieda il regista o per lo meno specifichi ai suoi collaboratori il modo in cui egli la vuole?

Infine, come il dialogo, che fa parte della sceneggiatura, deve attrarre la più attenta cura da parte del regista, anche se non lo scrive egli stesso, così si dica per la musica; il regista deve comunicare all'artista specializzato la sua « idea », infondergli il sentimento che l'ha ispirato, in modo che questi — penetrato nello spirito del film — possa scrivere una musica che sia come il canto interiore di tutta l'opera cinematografica.

Anche in quest'ultima fase quindi del montaggio, come in tutte le altre, si può dare « unità », qualora però si mantenga inalterato quel fervido spirito di collaborazione che deve regnare per tutta la lavorazione del film.

* * *

L'Universalità è la terza nota che insieme con la libertà e l'unità espressiva si può dare nell'opera cinematografica.

Come per la libertà, così per l'universalità giova distinguere due aspetti di questa caratteristici: spirituale il primo, materiale il secondo. Per universalità, nel primo senso, si intende quel requisito intimo dell'opera d'arte per cui essa avendo attinto dalla vita un elementare principio di realtà e avendolo trasfigurato, lo comunica al suo contemplatore suscitando in lui un immediato, fervido consenso. Si stabilisce perciò, nel modo più perfetto, quel contatto spirituale tra artista e spettatore, che è provocato non tanto dal significato « particolare » dell'opera, quanto dalla istintiva coincidenza di interpretazione del mondo e delle cose data dalle rispettive parti. Il consenso nascerà nello spettatore allorquando comprenderà che la realtà particolare comune a sè e all'artista, è stata da questi proiettata in un mondo superiore di poetica trasfigurazione, assumendo così le note magiche di una sublime universalità.

Questo fatto si può dare nel processo cinematografico? Tale domanda può sembrare imbarazzante a chi non rifletta che essa non solo per il cinema, ma per tutte le arti si può sollevare. A tutte infatti si può chiedere se riescano in questa ansiosa salita all'universale; e la risposta, assai semplice, ci dirà che — qualora i mezzi espressivi propri delle singole arti lo permettano — lo scopo sarà raggiunto dal vero artista, dal genio cioè, che questa universalità riuscirà ad imprimere nelle sue opere non per retorico artificio di scuola, ma per naturale disposizione d'intelletto.

Siccome, anche in sede teorica, non si può escludere che un vero artista riesca ad impadronirsi del mezzo cinematografico e a dare quindi la nota dell'universale al suo lavoro, non ci resta che limitare il problema all'esame se i mezzi e il processo del cinema possano in qualche modo ostacolare e impedire l'espressione di questa nota.

Escluso tale pericolo, per troppe ovvie ragioni, nella fase concettuale o teorica del film, si può pensare che anche le altre fasi ne sono immuni pel fatto che in un costante clima di libertà e unità creativa il film viene fatto.

Preparando la libertà la via aperta all'unità dell'opera, è facile capire che, se questo senso unitario regnerà nelle fasi di preparazione, ripresa, montaggio, proprio mediante questo stesso prezioso elemento

sarà possibile esprimere l'universale. Infatti questi tre fattori non sono staccati e indipendenti l'uno dall'altro, ma per così dire ciclici, in quanto l'esistenza di uno è indispensabile all'altro e tutte e tre sono indispensabili all'opera, se vuol arrivare all'arte.

Del resto, per farci convinti che nessun mezzo ostacola quest'aspirazione all'universale, basti pensare che il regista, assistito dai suoi collaboratori, ha il pieno potere di esprimere il suo mondo spirituale, di metterne in evidenza quelle note che meglio crede adatte a trasfigurare e trascendere il particolare, per elevarlo a valore di simbolo.

« L'arte dello schermo —— dice bene Ricciotto Canudo (31) — ha creato quindi un nuovo tipo d'artista che è insieme plastico e ritmico, come lo stesso cinema. È un creatore di quadri in movimento ritmato, un artista sconosciuto di tutti i tempi... ». Valendosi perciò efficacemente dei mezzi che il cinema gli mette a disposizione, ed essendogli concesso di servirsi — privilegio nobiliare del cinema — di entrambi le forme in cui è possibile cogliere la realtà, lo spazio e il tempo, se la vera amma dell'arte riscalda il suo spirito gli sarà facile raggiungere nella sua opera il senso dell'universale.

Se si volesse una conferma a queste dimostrazioni teoriche, si potrebbe facilmente chiedere alla giovane storia del cinema. Essa cita già dei nomi e delle opere che per generale consenso di critici e di pubblico hanno saputo raggiungere un'alta, nobilissima sfera d'idealità e di arte.

La lotta che *L'uomo di Aran* di Robert Flaherty sostiene contro gli elementi, è la dura, la continua lotta che milioni di uomini sostengono, come la gioia commossa che prende i contadini di *Nostro pane quotidiano* di King Vidor nel vedere sorgere le prime spighe di grano è la stessa, santissima gioia che milioni di semplici contadini provano e proveranno di fronte al perenne miracolo della natura. Convinti perciò — attraverso la duplice dimostrazione, speculativa e storica — che questo fattore di spirituale universalità è possibile all'opera cinematografica, non ci resta che soffermarci brevemente al secondo aspetto del problema.

Di una « materiale universalità » si può infatti parlare, nel senso, cioè, di una vasta possibilità di diffondere al maggior numero possibile di persone l'opera compiuta. Ma non intendo che accennare a

---

(31) Ricciotto Canudo: *L'usine aux images*, Ed. Chiron, Paris 1927.

tale caratteristica pratica del cinema, la cui importanza, ai fini di una veloce ed estensiva comunicazione dell'opera, è facilmente ammessa a tutti. Piuttosto ci resta da vedere in quale rapporto stia il cinema con alcune arti, per quanto riguarda questo aspetto di universalità di diffusione.

L'immagine anzitutto è per natura sua, facile e immediato veicolo di idea; tanto più se questa immagine è dinamica, come avviene nel cinema.

La musica, che accompagna l'azione, e che al dire di Ildebrando Pizzetti (32) « può assumere importanza grandissima, valore essenziale », è, come l'immagine, facilmente comunicabile a qualsiasi genere di pubblico. Quindi il cinema fa proprie le caratteristiche di due arti, la pittura e la musica, che, per la natura dei loro mezzi espressivi, trovano il minor numero di ostacoli per diffondersi.

C'è però un elemento che minaccerebbe di fare del cinema una localizzata espressione nazionale: il dialogo. È noto tuttavia come questo inconveniente sia superato con il « doppiaggio », cioè con la sostituzione di un'altra lingua a quella preesistente, e ciò con un'opportuna selezione e adattamento delle parole della nuova lingua ai movimenti labiali determinati dalla pronuncia della prima. Da parecchi è stato subito portato il facile confronto con le « traduzioni » di opere letterarie. Ma il paragone non è giusto, nè efficace. Infatti mentre una opera letteraria, quando sia tradotta in altra lingua, perde completamente il suo genuino carattere originale, e ne acquisisce uno nuovo assai diverso, e spesso incapace di adeguarsi al primitivo, in cinema no.

In cinema avverrà sì questo per il dialogo, ma non tutto dell'originale va perduto, chè vi resta, si può dire, il sostanziale e cioè la mimica dei personaggi, la scenografia, l'azione, tutti insomma gli elementi visivi, sorretti poi dalla musica che è quella stessa dell'originale.

Ecco quindi che anche dal punto di vista di una « materiale universalità » si può riconoscere al cinema la possibilità di superare facilmente le barriere che dividono popoli e Stati, perchè con l'immagine dinamica, la musica e il doppiaggio, sa dar vita ad un vero e proprio « linguaggio » universale.

Facilitata da questi fattori, e dalla possibilità di raggiungere con più copie diversi pubblici contemporaneamente, l'opera cinematografica

---

(32) ILDEBRANDO PIZZETTI, da « Bianco e Nero », I, 1937, n. 7-8, pag. 12.

avrà modo così di esternare efficacemente e su vasto numero di spettatori quella nota di spirituale universalità che internamente l'animava.

Nel corso di questo capitolo si è dimostrato quindi che sia la « materia » come il « processo espressivo del cinema » — in cui si son dimostrati sussistenti i tre fattori di libertà, unità, universalità — costituiscono i validi elementi positivi per riconoscere al cinema possibilità d'arte.

L'opera cinematografica, scevra così da apriorismi meccanici o materialistici, ricca dell'accertato possesso degli elementi costitutivi dell'arte, può celebrare la sua dignità di nobile espressione estetica, perchè a lei, come alle altre arti, è dato di attingere — *par inter pares* — i supremi valori della bellezza.

VI

ULTERIORI SVILUPPI TECNICI INALTERATA NECESSITÀ DI « SUPERARE LA TECNICA » PER ARRIVARE AL CINEMA D'ARTE

« Il me permit de "tourner" les premiers films: "*Ouvrièrs sortant de l'usine*", "*L'arrivée d'un train en gare de la Ciotat*" etc., qui constituèrent le premier programme de la salle du grand café. Tous ceux qui ont assisté à ces projections se souviennent encore de a surprise qu'elles causèrent alors. Depuis lors, quel développement a pris le cinéma! De quels perfectionnements dans la technique n'a-t-il pas été l'objet! ». Così Louis Lumière (33), il geniale inventore del cinema.

Infatti questo mezzo secolo di cinema non riposò sull'alloro di una scoperta acquisita e divulgante, ma intensificò le ricerche, le indagini scientifiche per allargare la possibilità del nuovo mezzo espressivo.

Ecco, alla fine dei primi tre decenni del secolo nostro, il « sonoro » che si sostituisce in breve tempo al muto, fin allora in uso, introducendo il parlato e la musica nella stessa striscia di pellicola, in un'apposita colonna laterale.

Ecco pullulare — e fino a questo giorno — una serie ricchissima di brevetti intesi a dare « il colore » al film; e già dei lavori sono stati

---

(33) LOUIS LUMIÈRE: *40° Anniversario della Cinematografia* - Numero unico - Roma, 1936.

realizzati per esempio col sistema Technicolor; si annunciano pure studi e realizzazioni stereoscopiche, che si propongono di dare un'impressione « plastica » alla figura proiettata.

Recentemente una rivista americana, l'« *International Projectionist* » dà notizia che a Berna si è sperimentato per la prima volta un film « odoroso » studiato da due ingegneri svizzeri, capace di produrre quattromila profumi diversi.

Perfino il metodo stesso, di cui il cinema si serve per arrivare al pubblico pare debba tra poco rivoluzionarsi, se il film potrà essere trasmesso mediante la « radio-televisione ».

Come si vede è tanto ampio l'orizzonte che si schiude dinnanzi al cinema da spaurire per le sue immense possibilità di applicazione. Ma non può non sorgere a temperare il nostro sentimento di stupito entusiasmo un'intima riflessione: col progressivo moltiplicarsi e perfezionarsi dei sussidi tecnici, potrà ancora il cinema raggiungere l'arte o non scivolerà invece in un vasto meccanicismo? Dobbiamo ripensare infatti alle severe parole del Bontempelli: « è necessario non dimenticare che la consistenza di un'arte è sempre fatta dalle limitazioni materiali ch'essa incontra (esempio chiaro: la durezza del marmo), e che ogni arte corre tanto maggiori pericoli, quanto più le è possibile riprodurre il reale ».

Il cinema invece si fa incontro sempre più ad una perfetta « mimesi » della realtà; il doppio metro con cui poteva cogliere il reale, lo spazio e il tempo, è divenuto arma tanto potente da essere ritenuta pericolosa. Tuttavia con la spregiudicatezza che gli viene dalla sua giovane età, il cinema va fino in fondo nella sua tenace e drammatica ansia di strappare ogni nota alla realtà per imprigionarla nel suo mezzo riproduttivo. Se così stanno le cose dobbiamo — se pur a malincuore — far nostre le parole di Raymond J. Spottiswoode: « non c'è da credere che un procedimento che si basi su di un'accurata riproduzione.... possa esser qualche cosa di più di una tecnica, e magari diventare un'arte. E poichè nell'avvenire il cinema sarà privato, un po' alla volta, di tutti i suoi mezzi che lo rendono atto a trasfigurare la realtà, gli artisti sentendosi sempre più inceppati lo abbandoneranno per altre forme d'arte ».

A queste conclusioni è legittimo, anzi necessario giungere, qualora si negasse fin d'ora — non si sa con quanta autorità nella previsione — che le invenzioni descritte possono esser superate e dominate dalla capacità creativa dell'artista.

Se infatti il regista del domani e i suoi collaboratori, non potessero compiere la loro opera in quel fraterno clima di unità e di libertà di ispirazione, dimostrato come indispensabile all'arte, e di conseguenza neppure la nota dell'universalità potesse aver vita, si sarebbero inesorabilmente chiuse le porte all'arte.

Ma anche se gli esperimenti d'oggi dimostrassero una palese meccanicità di cui il regista si deve far schiavo, subendola del tutto, senza possibilità di superamento creativo o di intervento modificatore, non si hanno, con questo, motivi sufficienti per affermare che la scienza non possa ottenere — in un prossimo domani — di riuscire a pieno nel suo intento ed offrire così all'artista un mezzo di cui egli può fare il più libero ed arbitrario uso.

Perchè non si tratta di usare dei colori o di ottenere delle immagini plastiche in modo fedele alla realtà, ma — per arrivare all'arte — si esige il pieno, perfetto dominio di questi mezzi tecnici, in modo da ottenere non « riproduzione » ma « interpretazione » della realtà. Si badi inoltre che nè il colore, nè la stereoscopia dovrebbero impedire al regista la composizione chiaroscuristica, anzi favorirla. Così, anche se più complessa, tuttavia più signora della realtà sarà la tecnica dell'artista cinematografico. L'immagine sarà ancora colta nel suo fluire, ma avrà per di più l'incanto del « colore » e l'« aria » dello spazio. Béla Bàlàzs prevede la stupenda meraviglia di questa forma nuova e afferma che il film a colori « creerà una nuova epoca dell'arte, una nuova sfera di eventi, grande e meravigliosa che penetrerà il nostro sentire come nessuna arte ha potuto fare fino ad oggi, si avrà il movimento dei colori ». E continua: « Perchè il tramontare del sole, dipinto, ha un effetto meschino? Perchè esso è qualche cosa di fissato rigidamente nel tempo, mentre che, nella realtà naturale è in movimento. Il tramonto non è un quadro: è movimento ».

Quali effetti psicologici si potranno suscitare con l'accorto « montaggio dei colori » cioè con il sapiente e delicato trapasso da scene di un colore a scene di un altro e quale significazione simbolica può assumere il colore per esprimere speciali stati d'animo, tipiche situazioni spirituali?

Come s'è detto per il colore, così si potrebbe parlare della stereoscopia. Ma lo scopo teorico di questa ultima parte ci pare raggiunto se si è arrivati all'affermazione che arte si potrà avere nel cinema di domani qualora le nuove invenzioni possano perfettamente soggiacere al dominio dell'artista. È giusto condividere quindi le calde parole augurali

di Giovannetti (34): « La tecnica che sta assicurando al film colore e rilievo, non è la guastafeste che gli esteti immaginano: essa sta per regalare due doni di più alla nostra favola luminosa ».

Non sta in noi presagire se la scienza saprà dare domani delle invenzioni che concedano la massima libertà d' espressione all' artista; quello che fin d'ora è certo — se tale condizione sarà rispettata — è che di un'arte ineffabile verrà arricchita l'umanità, di un'arte tale da sollevarla in un immaginifico mondo di sogno, dove le parole, i colori, le figure si sublimeranno nell'anelito verso una inaudita sinfonia musicale.

L'umanità godrà finalmente dal suo possesso, tanto desiderato fin quasi dai suoi primi giorni, di bellezza nuova. E l'arte avrà raggiunto il vertice del suo ufficio « catartico » dell'umanità, lieta di averla sospinta più in alto, verso la divina sintesi del bello, del vero, del buono.

* * *

Agli aspetti del nostro problema fin qui esaminati sarebbe facile aggiungerne degli altri, di carattere psicologico, culturale, sociale, ecc., ma li dovremo definire extra-estetici, perchè veramente esulano dalla linea schiettamente estetica che questo lavoro si è proposto di seguire. Non rientrando perciò nel fuoco del nostro esame, li trascuriamo.

* * *

Quanto si può dedurre da questo studio ha un valore per così dire astratto, teorico, e cioè non riferibile alle attuali contingenze del cinema. Infatti su altra base si sarebbe dovuto porre il nostro esame per raggiungere — se era possibile — un risultato valido anche in senso attuale e pratico.

Ma a far uscire la nostra conclusione dal suo frigido clima di pura astrazione logica, ci viene in aiuto, efficace ed autorevole, la storia del cinema. Essa — pur nel suo breve corso di appena dieci lustri — ci presenta alcune opere, anche se pochissime, e alcuni autori che avendo attirato e continuando ad attirare il generale consenso dei critici e della massa, meritano infine anche la nostra attenzione di studiosi.

Uomini come Clair, come Chaplin, come Vidor, come Flaherty, come Murnau, come Pabst, come Duvivier non possono esser citati

(34) EUGENIO GIOVANNETTI: *L'adulto adolescente* - Numero del Quarantesimo anniversario del cinema - Roma, 1935.

come degli intelligenti mestieranti del cinema, dei superficiali tessitori di immagini, ma rivelano il timbro di una « personalità », i caratteri di un proprio « stile », i segni insomma di un intimo, genuino « travaglio artistico ».

Le loro opere sono talmente riuscite ad esprimere un mondo compiuto e drammaticamente efficace da segnare già delle « correnti » nella letteratura cinematografica, da rimanere come « classiche » nelle tendenze di una scuola.

Non si può chiudere gli occhi dinanzi a delle opere che risuonano di un'alta nota di nobile, umanissima poesia. Tale atteggiamento si potrebbe dire giustificato dalle esigenze di un'estetica artisticamente superiore, ma con questo essa tradirebbe l'insanabile sua incapacità spirituale di aprirsi a « tutti » i valori genuini della bellezza.

L'uomo, finchè vive e vivrà, non può arrogarsi il diritto dell'infallibilità e della assoluta fissità dei suoi giudizi. Ecco pertanto salire dalle opere nuove e dagli uomini nuovi — freschi di fantasia e d'ingegno — una limitata ma pur sufficiente conferma di quanto qui si è voluto dimostrare per altra via. Abbiamo perciò già delle prove, concrete ed efficaci, per affermare, non solo in sede di astratta teoria, ma anche di evidente realtà, che arte è e può essere il cinema, qualora trovi il « suo » artista.

Occorre infatti anche qui — come per tutte le arti — l'uomo di genio, che si impadronisca perfettamente del suo mezzo espressivo, che crei la sua tecnica e di questa si serva per evocare dall'animo, tumultuante di immagini, il suo mondo interiore e lo presenti agli uomini perchè vedano e sentano la vita come egli la vede e la sente, lieto se avrà saputo accendere nel cuore dei fratelli — nuovo Prometeo — l'ineffabile scintilla di bellezza che egli ha strappato all'armonia divina del cosmo.

Antonio Covi

BIBLIOGRAFIA

Cenno delle principali e fondamentali opere consultate, o a carattere essenzialmente estetico o che presentino efficaci riferimenti estetici.

ITALIANI

BARBARO U.: *Film: soggetto e sceneggiatura* (Roma,, 1939).
BLASETTI A.: *Come nasce un film* (Roma, 1932).
BOLOGNA A.: *Come si fotografa oggi.*
BRAGAGLIA A. G.: *L'evoluzione del mimo* (Milano, 1930).
— *Nuovi orizzonti della cinematografia: Il sonoro* (Milano, 1929).
CANUDO R.: *L'usine aux images* (Paris, 1927).
CAUDA E.: *Il film a colori* (Roma).
CHIARINI L.: *Cinematografo* (Roma, 1935).
CHIARINI L. - BARBARO U.: *L'attore - Saggio di antologia critica* (Roma, 1938).
— *Problemi del film* (Roma, 1939).
CONSIGLIO A.: *Introduzione ad un'estetica del cinema ed altri scritti* (Napoli, 1933).
— *Cinema-arte e linguaggio* (Milano, 1936).
COLLINA V.: *Il cinema e le arti* (Faenza, 1936).
GIANNI A.: *Estetica universale del cinema* (Viareggio, 1935).
GIOVANNETTI E.: *Il cinema e le arti meccaniche* (Palermo, 1928).
INNAMORATI L. - UCCELLO P.: *La registrazione del suono* (Roma, 1939).
LUCIANI S. A.: *L'antiteatro. Il cinema come arte* (Roma, 1928).
MAGGI R.: *La costituzione degli attori dello schermo* (Milano, 1936).
MARINETTI F. T.: *Primo manifesto per la fotografia futurista* (Milano, 1916).
MARGADONNA E.: *Cinema, ieri e oggi* (Milano, 1931).
PALLAVERA F.: *24 ore in uno studio cinematografico* (Milano, 1935).
PAOLELLA D.: *Cinema sperimentale* (Napoli, 1935).
PASINETTI F.: *Storia del cinema dalle origini ad oggi* (Roma, 1939).
PIO XI: *Enciclica « Vigilanti cura »* (Roma, 1936).
RAGGHIANTI C. L.: *Cinematografo e teatro* (Pisa, 1937).

STRANIERI

ADLER M. J.: *Art and Prudence* (New York, 1937).
ARAI A. T.: *Voluntad uinematografica* (Mexico, 1937).
ARNHEIM R.: *Film als Kunst* (Berlin, 1932).
— *Nuovo Laocoonte* (in « Bianco e Nero »).
ARNOUX A.: *Cinéma* (Paris, 1929).
BALÀZS B.: *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des films* (Wien, 1924).
— *Der Geist des Films* (Halle, 1932).
BARDÈCHE ET BRASILLAC: *Histoire du cinéma* (Paris, 1936).
CHARENSOL G.: *Panorama du cinéma* (Paris, 1930).
CLAIR R.: *Cahier du cinéma* (1925).
COISSAC G. M.: *Histoire du cinematographe des ses origines jusqu'à nos jours* (Paris, 1925).
GANCE A.: *La beàteau à traverse le cinéma* (Paris, 1926).
GOEBBELS J.: *Discorso del 4 marzo 1939,* da « Jahrbuch der Reichsfilmkammer » (Berlin, 1938).
LONDON K.: *Film music* (London, 1936).
MARGRAVE S.: *Successful Film Writing* (London, 1936).
MOUSSINAC L.: *Naissance du cinéma* (Paris, 1925).
NICOL A.: *Film and Theatre* (New York, 1936).
PABST G. W.: *Le rôle intellectuel du cinéma* (Paris, 1937).
PUDOVCHIN V.: *Il soggetto cinematografico* (Roma, 1932).
— *Film e Fonofilm* (Roma, 1935).
RICHTER H.: *Filmgegner von Heute - Filmfreunde von Morgen* (Berlin, 1929).
ROTHA P.: *Celluloid* (London, 1931).
— *The Film Till Now - Documentary film - Movie Parade* (London, 1936).
SPOTTISWOODE R. J.: *A Grammar of the Film* (London, 1935).
TIMOSCENCO: *Ritmo e punti salienti* da « Italia Letteraria » (1935).

Terra verde

Spunto per un film

Il primo giorno del novembre 1937 il « Corriere della Sera » pubblicava un elzeviro un po' fuori del consueto. Non che il tema fosse eccezionale (in fatto di eccezionalità gli elzeviri ci hanno abituato a tutto), ma vi era chiamato in causa, direttamente e indirettamente, il cinematografo. Autore del pezzo era Guido Piovene; titolo « *Spunto per un romanzo* ». Sembrerà strano a prima vista che il cinema entri proprio là dove s'annuncia un'ispirazione prettamente letteraria, eppure, sin dalle prime righe, prima ancora cioè che l'autore medesimo riconoscesse la possibilità di sviluppi cinematografici, io avevo già pensato al cinema, la materia stessa mi aveva indotto a pensare al cinema come al linguaggio nel quale avrebbe potuto trovare più fedele ed efficace rappresentazione.

Ricordo che allora tra amici si discusse a lungo, e c'era chi sosteneva che il romanzo meglio d'ogni altro mezzo espressivo sarebbe stato in grado di esprimere il sottile trapasso da uno ad altro stato cui soggiacciono terre e popolazioni nell'articolo. Pagine e pagine il romanzo avrebbe potuto spendere nell'analizzarlo, grazie alla facoltà che gli è riconosciuta di soffermarsi a piacimento su particolari di valore poetico immediato, mentre al cinema, legato com'è a necessità spettacolari, siffatte soste son negate. Per me, padronissimi gli altri di sentirci il romanzo: io ci vedo il film. E ancor oggi, che mi ritrovo tra le mani quell'articolo, non mi riesce di leggere senza sostituire alle parole un'ipotesi della mia fantasia. Naturale che in Piovene, scrittore, l'idea venisse e con tanta freschezza alla penna; in che altro modo avrebbe potuto estetizzarsi? Ma c'è nello scritto un che di prezioso per gli occhi, come un anticipo alla gioia delle cose vedute, che fa istintivamente e fortemente aspirare alla visione concreta e colorata di quel

mondo che si spegne in un soffio gelido, dietro alla quale magari echeggino suggestivi canti, proprio cantati, che tocchino i nostri orecchi.

Non troverete la trama, in questo spunto: quei pochi accenni bastano a dar l'idea di come potrebbe essere, ed io mi proverò di sbozzarla a mio modo. Ma il dramma c'è, e quale dramma. Del resto, su tale argomento io son fedele a una vecchia convinzione: che per fare del buon cinematografo basta un niente, un'immagine come questa dalla quale germoglino altre immagini più precise e pensate in vista della loro esclusiva realizzazione in film. Gran giorno quello nel quale i registi useranno annotare in tre righe nel loro taccuino i film da realizzare con comodo, come Cecov i suoi racconti.

Così avrà un significato dimostrare che spunti atti a dar vita a cose belle fioriscono dappertutto, anche dove meno si crede: tra gli elzeviri, per esempio. Spesso m'è avvenuto di scoprire in questo genere di prosa motivi adattissimi al cinematografo: era solo questione di estro e di esperienza nel non facile trapasso. Ricordo un altro pezzo dello stesso Piovene dal titolo « *Il fiore di gemme* » che in altri tempi avrebbe formato la gioia di un regista intimista offrendogli la possibilità di emulare il Pabst di *Crisi*.

Ma questa volta il fatto è dichiarato, non ci son dubbi, lo scrittore l'ha riconosciuto: oltretutto è una bella prova di lealtà.

Possiamo quindi tranquillamente intraprendere l'esame del nostro spunto in base ai più schietti criteri cinematografici. Ma prima di farlo sarà bene portare a conoscenza del lettore lo spunto medesimo, avvertendo che l'ipotetica realizzazione va pensata — e su ciò insisto — in tecnicolore.

« Quanti anni sono? Non ricordo: ma certo ho letto o udito dire una volta che le coste della Groenlandia, o una parte di essa, fiorivano nell'aria tepida della corrente del Golfo che vi passava vicino. E che ospitavano anche città civili. La corrente del Golfo deviò verso il largo, il ghiaccio dell'interno scese pian piano al mare, il popolo delle città emigrò sulle nevi dei campi isteriliti.

« Ignoro il nome di quelle città, il secolo dell'emigrazione, la geografia della costa; non sono nemmeno sicuro che quello che narro sia vero. È solo una nozione sperduta nel mare dell'ignoranza. E nemmeno ora vorrò consultare la voce « Groenlandia » in un'enciclopedia, per farmi una cultura, come usa. Mi accontento di un'immagine, un campo di grano al sole, una distesa di fiori azzurrini, che a poco a poco si spengono in un soffio freddo.

« Ma che argomento di romanzo o di film, per uno scrittore o regista che avessero fantasia e fiato.

« A doverne fare un romanzo, comincerei con una famiglia di contadini vivente presso la costa, non però troppo lontano dalla città. Tra la campagna coltivata e la spiaggia, vi dovrebbe essere un salto, quasi un precipizio di dune. La spiaggia, un piccolo lembo d'inferno.

« Sarebbe ciottolosa, coperta e scoperta dal mare, che mantenendola umida darebbe un lucore sinistro ai sassolini rotondi e bianchissimi, o venati di rosso come ossicini d'agnello, sparsivi in abbondanza. Poi, per un lungo tratto, si camminerebbe sul mare saltando sulle punte degli scogli, tra grosse pentole d'aqua piene di alghe ramose come piovre, vive d'un moto scorrevole simile a quello dei muscoli addominali in una danza orientale. Il mare, appena libero, avrebbe i colori più belli, come i minerali raccolti nei musei: quei rossi, quei verdi infidi, gialli di zolfo, bianchi smemoranti d'argento sotto il sole. E si vedrebbero lontano scogli più alti, anch'essi di quei colori secondo l'ora ed il tempo, talvolta rapiti in su in un raggio bianco diretto, talvolta rossi come per una luce che vi fosse accesa di dentro.

« Sopra le dune, vivrebbero i miei contadini. Vivrebbero con le spalle rivoltate al mare, guardando verso l'interno, con l'animo attaccato al piccolo, i cavalli, le mucche, il campo di frumento, l'appezzamento coltivato a patate. Odierebbero il mare che non vedono mai, sebbene a pochi passi, di là dal salto delle dune. Tra loro nascerebbero pescatori e navigatori, ma sempre odiano il mare. Imbarcarsi per essi sarebbe una sfida al diavolo, la stessa del giocatore che vuole lottare col banco. Anche se pescatori, come usa ancora nel nord, non saprebbero il nuoto, e vestirebbero sul mare panni ingombranti per evitare lo spasimo di una lotta con le acque, il giorno del naufragio.

« Guarderebbero verso l'interno: una pianura verde, corsa da strascichi di vapori sfatti, in cui la luce farebbe un tremolio cangiante color albicocca e rosa. Vi passerebbero inavvertite le pioggerelle, gli arcobaleni ed i corvi. Nei giorni di sereno, vi sarebbe la luce media, senza riverberi, che suggerisce l'immagine della pacifica eternità.

« Ed ecco un giorno uno della casa, pascolando i cavalli, si arresta come sgomento. L'erba dei prati s'è accesa per un attimo d'un colore d'argento, ed è tornata come prima. Aveva notato di già che i contorni della sua casa si erano fatti più nitidi, come animati di un'intenzione maligna. I cavalli nitrivano guardando verso l'interno ai soffi di un vento gelido che penetrava come vivo nell'aria. Le acque del mare a tratti prendevano quell'azzurro paradisiaco, d'occhio senza pupilla, che dà loro soltanto un fondo di limo bianco o la cornice dei ghiacci.

« Questo avveniva per istanti, come se il tratto di costa entrasse fuggevolmente nel raggio di un riflettore. Poi gli istanti si unirono, e il contadino cominciò a soppesare i primi chicchi di grano immaturo e bianchiccio.

« Nella città condannata immaginò che i sentimenti cominciassero a farsi labili e artificiali, e che si fosse formata in quello scorcio una squisita civiltà moritura.

« Giunge coi profughi notizia di plaghe fiorenti un giorno, ora deserte sotto l'avanzata dei ghiacci. Fioriscono, quasi a difesa, gentili industrie d'ago e di miniatura, e l'arte dell'orefice, e leggi troppo umane. I giovani prendono

modi più dolci e capelli lisciati. Ma alcuni attratti da quella trionfante barbarie della natura, vogliono quasi anticiparla in se stessi e farsi barbari per gioco. Fuggono in frotte alle plaghe già desolate per diventare cacciatori o briganti. La città li dichiara nemici e vigila a porte chiuse.

« I tempi della floridezza passata, uscendo dalla memoria dei vivi, entrano in una mitologia eroica di cui la popolazione si compiace morbidamente. La gente danza nei ritrovi tra le pitture murali di eroi giganti che portano covoni grandi come abeti e grappoli d'uva dai chicchi grandi come pugni. I pensieri vi prendono la cadenza dell'irrealtà.

« Le feste tradizionali che accompagnano i grandi eventi della natura durano ancora ma prendono non so che flautato, patetico. Le ragazze usano ancora raccogliersi fuori porta, a celebrare il maggio sulle colline coperte di un'erba ormai stenta, decorate di fiori più vividi che nel passato tra gli alberi senza frondame. Non posso dimenticare quel lucido brillìo degli occhi, le guance morbide, pallide, tutte soffuse di rosa, quei movimenti di grazia settecentesca, quel fregio che scintilla ai soffi freddi con le ultime luci.

« Vedo anche il giorno nel quale i cittadini dovrebbero affidarsi alle navi e lasciare la costa ormai ghiacciata. Sarà stata una giornata di grande sereno, e sulle navi ferme nella piccola baia pennoni, stendardi, pavesi avranno fatto macchie di sangue e di sole in uno scintillìo d'argento. Mi piace pensare quel popolo ostile al mare, che viveva senza guardarlo, con gli occhi fissi al pascolo e al campicello, per avventurarvisi come in un corpo a corpo col diavolo, costretto ad affidare le proprie città al nemico.

« Certo appena le navi levarono le ancore, la città deserta fu invasa di quei briganti e transfughi, che si affollarono a riva urlando e pregando i partenti di riceverli a bordo. I partenti, raccoltisi a poppa, li avranno certo compianti e benedetti, insegnando loro a trovare le necessità della vita nelle case vuote; ma non saranno tornati indietro; e il colloquio dev'essere continuato finchè le voci non giunsero più.

« Ma soprattutto eccitante per la fantasia è una casa di rimasti, che non aveva però abbandonato le leggi della vita civile. È una coppia di sposi giovani con due bambini. Gli sposi, gentili e colti, e lievemente estenuati secondo la civiltà di quel luogo, guardano dalle finestre una distesa di neve che nella notte sembra illuminata sebbene non vi sia luna. Poi guardano i figli bambini, dai volti ottusi, dai capelli scomposti. Penso a quei due ancora giovani che fisicamente si sentono imbarbarire, come si sente il corpo diventare vecchio. A poco a poco la loro mente si vuota, restano senza memoria. Sanno che i figli non sono nati da loro, ma da un evento della natura che li ha formati diversi; e che cresceranno, due barbari. Nel vento freddo che sembra venire dai poli, nei fischi e schianti commisti a qualche ululo, quei due già pregustano il senso della fine del mondo ».

Se è vero — come lo è — che le sole opere di cinema che in fondo contano sono quelle che tendono a un assoluto di novità e di bellezza, altrettanto vero è che esse sono ottenibili solamente a patto che ogni altro

interesse rimanga in sottordine. Su ciò (1) non possono esistere dubbi. Ma io voglio ugualmente, per un momento, prendere la parte del produttore.

So bene cosa cerca il produttore avveduto in un soggetto. Badando sopratutto a fare l'interesse dell'industria, cerca taluni requisiti esteriori grazie ai quali il film acquisti una vernice lustra, di cosa nuova, tale da colpire subito l'immaginazione del pubblico. Così l'ambiente potrà essere un elemento decisivo, e altrettanto dicasi per l'epoca: vi sono epoche più fotogeniche — con riferimento ai costumi ed allo stesso ambiente — di altre. Nel nostro caso il secolo non è definito, ed è facoltà del produttore scegliere quello che più gli aggrada. Quanto all'ambiente, mi pare che più suggestivo e inconsueto di così non si potrebbe desiderare. Corrono tempi piuttosto sterili in fatto di originalità e una siffatta novità può ritenersi addirittura preziosa.

Ma c'è di più. Il pubblico, da quell'eterno fanciullo che è, guarda sempre i grandi eventi della natura con un interesse mai sazio, uno stupore estatico; la natura è pur sempre una potenza sconosciuta e formidabile di cui l'uomo ha il senso ma non la nozione (almeno l'uomo medio), e i suoi spettacoli appaiono d'una grandiosità che ha qualche cosa di pauroso, di tragico. Ma il più delle volte il pubblico ne rimane affascinato. Se poi l'evento si rivolge contro una parte d'umanità, allora al fascino subentra un senso di sgomento commisto a odio verso la natura medesima e a pietà verso i disgraziati esseri umani travolti. In tutti i casi l'interesse non viene mai meno. Ed è per questo che io vedo nel raffreddarsi di quel lembo di Groenlandia, in quello scendere inesorabile dei ghiacci verso il mare che riducendo la terra a una striscia sempre più stretta prelude alla distruzione delle città e campagne, in quell'emigrare delle popolazioni verso i paesi del sole, in quell'atmosfera di fine del mondo io vedo, dicevo, un motivo eccellente per accender l'interesse delle folle. C'è qui l'eterno mito dell'uomo in lotta contro le forze elementari (2).

---

(1) P. M. Pasinetti: *Predica natalizia,* in « Cinema », n. 84.

(2) Riguardo al fondamento storico — al quale d'altra parte sarà bene non dare eccessiva importanza — può bastare la seguente recitazione. Nel volume *Il Mare* di E. Roggero si legge: « Nella storia delle "terre abitate" si dice che la costa orientale della gelata Groenlandia fosse un giorno ricca di paesi, villaggi e vegetazione. E si dice anche che si deve ad un "cambiamento di rotta" della Grande Corrente, che porta oggi il benessere alle nostre plaghe del nord, questa morte ».

Ma questo ancora non basta a soddisfare il produttore avveduto. Egli conosce a fondo il pubblico e sa quanto gli piaccia vedere i suoi simili amarsi e odiare in balia di casi che offrano, magari a costo di acrobatismi immaginativi, la possibilità di un raffronto con i suoi propri casi; quanto gli piaccia veder caratteri nei quali possa immedesimarsi o, meglio, ritrovarsi; e così, stabilito il genere del lavoro (sentimentale, drammatico, satirico, ecc.), il produttore cercherà il cozzo dei sentimenti, l'urto delle idee, degli ideali, i termini della lotta insomma, in altre parole un nucleo circoscritto e psicologicamente dinamico che determini una sospensione nello spettatore e lo avvinca, o lo stupisca, o lo diverta. Naturalmente possono anche nel nostro caso rispettarsi queste esigenze. Le basi per dar vita al « nucleo » cercato ci sono, e robuste; il tema stesso offre il verso alle più drammatiche invenzioni. Tanto più che la storia di questa gente, così semplice, così eguale, così dominata dalla natura, è quella stessa del loro ambiente.

Ma, se non erro, qui sto esulando dalla sfera di pensiero del produttore ed è logico. A un certo momento il produttore avveduto, riconosciuta l'esistenza dei requisiti generali voluti, dovrebbe ritirarsi in buon ordine e lasciar libero campo alla fantasia, all'estro, all'inventiva; in altri termini dovrebbe permettere al regista ed ai suoi collaboratori di tendere liberamente verso quell'assoluto di novità e di bellezza di cui s'è detto e che è poi la ragion poetica d'ogni opera d'arte.

A doverne fare un romanzo, dunque, Piovene comincerebbe con una famiglia di contadini vivente presso la costa, non però troppo lontano dalla città. Facendone un film, non vedo perchè le cose dovrebbero sostanzialmente mutare; solo preferirei la nostra famiglia in una casa appena fuori porta, per non rinunciare al piacere di assistere da vicino alla vita della città, una piccola pacifica città dall'aria di villaggio, deliziosa come quella di *Kermesse eroica* (*mutatis mutandis*, s'intende), ugualmente festevole e solo un po' più rustica.

Pensate: questa cittadina è tutta di legno e le case ha, dall'aspetto casto e lindo delle case di bambole, coi balconi fioriti e i tetti spioventi; ed ha le strade non troppo larghe nè diritte, formanti armoniose prospettive, e numerosi ponticelli sul corso d'acqua che la divide in due recando sulla sua corrente il legname che viene dal monte e sfociando in mare. Ma sappiamo già che il mare, pur così vicino, la nostra città lo ignora. È bello una volta tanto pensare a un odio radicato verso il mare, fatto in parte di paura; su questo insisterei. Pescatori, ne passano

ogni tanto, ma non frequenti come i contadini con la falce o la zappa o cos'altro usava a quei tempi sulla spalla; e più che barche sul fiume, si vedono carri — le ruote: due dischi di legno, scricchiolanti — per le strade; i ragazzi vi corrono intorno e strappano manciate di fieno che sparpagliano per terra. Così anche la città sa fortemente di campagna. Del resto non ci vuol molto, dalla piazza, a giungere alla campagna: dieci minuti, un quarto d'ora al massimo. Di qui si partono biondi campi e pascoli verdissimi interrotti qua e là da fitte macchie, più fitte lungo le sponde del fiume, sulla cui superficie gelata d'inverno i giovani vanno a scivolare. Poi i campi prendono a salire per i pendii delle colline, su su fino ai boschi, fino ai ghiacciai scintillanti, quasi perennemente incoronati di nubi, che a guardarli s'immagina il rombo dei fragorosi torrenti e delle precipitose cascate in cui si dissolvono. « Nei giorni di sereno, vi sarebbe la luce media, senza riverberi, che suggerisce l'immagine della pacifica eternità ». (Credo che un operatore avrebbe di che sbizzarrirsi). Dall'altra parte, quasi a riparo dell'oceano, il precipizio di dune: alte dune sulla cui cima spuntano irti ciuffi spinosi: una visione infernale.

Su tale sfondo, la vita scorre gioconda, tra canti e danze, le donne sono belle e generose, l'amore spontaneo e facile e le ragazze, come dice Piovene, usano celebrare il maggio fuori porta sulle colline, e non solo il maggio, aggiungo io, anche su questo insistendo. E poichè c'era già in quel tempo il Cristianesimo, facciamo sfilare a quando a quando per le strade una policroma processione: tutti s'inginocchiano al suo passare e si fanno il segno della croce, perchè devoti, ma a sera corrono di nuovo sulle colline a celebrare quello che sappiamo; anche l'amore è un purissimo dono di Dio quando è sano, quando non è morboso, quando è semplice, naturale.

La casa dei nostri contadini è una comune fattoria, d'un colore piuttosto scuro, le finestre orlate di bianco, incorniciate di rampicanti, vicina ai campi. Quei campi sono da secoli in possesso della famiglia, oriunda di Norvegia, che vi abita da sempre, da quando cioè i primi coloni sbarcarono nel luogo, che vi ha arato da sempre, e nel camposanto della città ricco di alberi e di ombra dormono i suoi vecchi. E nessuno di essi si è mai voltato indietro a guardare il mare (ne farei una tradizione ormai, una mania avita); le tempeste di tramontana cacciavano i gabbiani a volare intorno al loro aratro, ma essi continuavano a tenere lo sguardo rivolto all'interno, « l'animo attaccato al piccolo, i cavalli, le mucche, il campo di frumento, l'appezzamento coltivato a

patate ». Anche adesso i gabbiani vengono certi giorni a volteggiare sulla cascina, e sono considerati uccelli del malaugurio.

Nella casa, tra gli altri, c'è il vecchio padre, ruvido, rozzo, dal pelo arruffato, e c'è il figlio, forte come un delfino, timido ma proclive agli scherzi e alle rumorose risate con gli amici. Fedele come tutti i suoi alla terra, si dà ad essa anima e corpo, non disdegnando tuttavia, nei momenti di tempo, gli svaghi e le compagnie di città.

Ed eccoci al punto in cui si rende indispensabile una ragazza, almeno per quanto ho in animo di dire. Numerose sono quelle della città, e piacenti; ma tra esse ne spicca per grazia e femminilità e brio una che io immagino, tanto per intenderci, fisicamente sul tipo di quella che vedemmo in *Giovanotto, godi la tua giovinezza*. Di tale ragazza apparve a suo tempo su giornali e riviste una fotografia che la ritraeva in un campo di grano, fazzoletto in testa, labbra aperte a un radioso sorriso, china a spigare. Così immagino la nostra fanciulla. Forte della sua prepotente giovinezza e d'una libera e gaia concezione della vita, essa è l'espressione tipica, per quanto estrema, del femminino della nostra città. Ripeto: non conosco il nord, tanto meno di quei tempi, e non saprei dire quali limiti imponesse la morale di lassù; però c'è un'espressione moderna che indica bene ciò che voglio dire della ragazza: che sfarfallava, che flirtava coi giovanotti molto volentieri. Da un pezzo conosceva l'amore del nostro contadino, ma non se ne curava, o provava un gusto matto a vederlo soffrire (ma forse questo è poco *nordico*). Ad ogni modo è certo che la sua testa era piena di belle storie: di là dalle case, sui verdi prati in declivio, stava di casa l'amore con tutte le sue meraviglie, l'amore alimento necessario ad un corpo giovane e sano, e stupido sarebbe stato rinunciarvi creandosi degli impicci, dei legami. Insomma, siamo sinceri: per la nostra morale, questa ragazza era una ragazza leggera, proprio leggera.

Comunque è probabile che a un certo momento il giovane, vincendo la propria timidezza, si sia deciso a parlare, e che ne abbia ricevuto un rifiuto, oppure un ironico consenso condizionato all'assoluta libertà di lei e che in seguito a ciò abbia perso la testa del tutto. Ed è probabile che nella sua famiglia siano sorti dei dissapori a causa di questo amore che gli faceva perfino trascurare la terra, e possiamo immaginare i furori del ruvido padre, i pianti della madre, gli stupori angosciati delle giovani sorelle.

A questo punto ha inizio il grande evento. Sentiamo Piovene: « Ed ecco un giorno uno della casa, pascolando i cavalli, si arresta come sgo-

mento. L'erba dei prati s'è accesa per un attimo d'un colore d'argento, ed è tornata come prima ». Un istante. « Poi gli istanti si unirono e il contadino cominciò a soppesare i primi chicchi di grano immaturo e bianchiccio ». Quanto tempo intercorra tra i primi sintomi del gelo e la partenza delle popolazioni, lo scrittore non dice. Molto, si presume, se « i tempi della floridezza passata » hanno modo di uscire « dalla memoria dei vivi » per entrare in una « mitologia eroica »: la realtà non si trasforma tanto presto in mito. E sarebbe anche l'ipotesi più verosimile. Difatti, volendo rifare l'evoluzione groenlandese sui dati conosciuti, si dovrebbe diluirla in tre, quattro secoli. Penso invece che in un film bisognerebbe affrettare, onde guadagnare in drammaticità. Nulla vieta, per esempio, d'immaginare un cataclisma che avvenga nello spazio di tre o quattr'anni, un lustro al massimo; siamo sul terreno leggendario e tutto è lecito, anche mettersi, se fosse il caso, in aperta contraddizione con la Geomorfologia (3). A meno che non si voglia dar vita a uno di quei film nei quali intere generazioni passano in balia del loro destino e gli attor giovani all'inizio sono i trisavoli alla fine, film che recano nella loro stessa struttura, nel presupposto che li domina — il passare del tempo — una malinconia sospetta. Vero è che qui, la natura avendo il ruolo di protagonista, la storia acquisterebbe un altro e più robusto significato, ma insomma di tante maniere possibili mi son proposto d'esporne una e a questa m'attengo.

Un lustro al massimo, ho detto, durante il quale tutto avviene, o quasi, ciò che Piovene immagina. I sentimenti si fanno labili e artificiali nella squisita civiltà moritura, fioriscono gentili industrie d'ago e di miniatura, l'arte dell'orefice e leggi troppo umane, e alcuni giovani, anticipando la barbarie della natura, si fanno cacciatori o briganti e la città li dichiara nemici. La nostra famiglia rimane invece tutta intenta alla terra. Aratura, semina e raccolto son fatti con maggior cura, amorevolmente, il vecchio e il figlio e tutti di casa lottano disperatamente contro il progressivo isterilirsi del suolo. Gl'inverni son divenuti interminabili, all'orizzonte il bianco dei monti s'è sparso via via, l'erba ha perduto clorofilla e la terra, indurita, s'è fatta avara. Ma i nostri contadini moltiplicano i loro sforzi, lavorano con ostinazione rabbiosa, increduli an-

(3) Ma non è il caso. Le correnti, è noto, sono soggette a variazioni di rotta e di velocità che possono verificarsi con rapidità notevole. La contraddizione c'è se mai con la storia della Corrente del Golfo, ma si tratta di un arbitrio abbastanza comune nel cinematografo.

cora, illusi d'un miracolo; e saranno gli ultimi a mollare, e occorreranno le lacrime delle donne, le preghiere e i reiterati consigli degli amici per indurre il vecchio e il figlio, uniti nella lotta con tutta la gente della fattoria, a partire; e il distacco sarà quanto di più doloroso possa immaginarsi.

Nel frattempo i rapporti del figlio con la ragazza han pure subito un mutamento. Non è rimasta insensibile, la ragazza, agli avvenimenti; attaccata come tutti i nordici alla natura, il suo spirito ha subito la sorte di questa, acquistando un che di « flautato, patetico »; a lei possiamo attribuire ora « ..., quel lucido brillìo degli occhi, le guanche morbide, pallide, tutte soffuse di rosa, quei movimenti di grazia settecentesca... ». Già la vita della città si è fatta men gioconda. Ingentilendosi, ha perduto l'antica esuberanza e quel senso di spensieratezza che l'aveva fin qui dominata. I ragazzini più non sparpagliano il fieno per le strade, avendo vago il senso della sua preziosità; dietro agli usci le risate risuonano pacate, nelle bettole il canto di qualche ubriaco ha perduto sguaiatezza e le betulle sui prati si sono rannicchiate al suolo. Le donne son divenute pensierose, pudiche anche (se pure era in loro, prima, mancanza di pudore e non piuttosto franchezza, sincerità) e men facili, cioè con una più precisa coscienza del peccato e quasi con un desiderio di redenzione, gli uomini più taciturni ancora.

Di quest'atmosfera, in cui pesa impercettibile ma persistente un lontano incubo, la ragazza risente e diviene più seria, forse più buona, certo bisognosa di qualche cosa o qualcuno che la protegga contro quell'aria diaccia, quella luce argentea, quel sottile sgomento che si va diffondendo tutt'attorno. Si è spento in lei ogni capriccio; adesso, la si vede sovente accanto alla finestra, cucire; e non dispiace pensare che ciò che cuce sia un corredo (o qualche cosa del genere, che costumasse allora in quei luoghi). A poco a poco, non per calcolo ma istintivamente, il suo comportamento nei riguardi del contadino muta, c'è ora in lei, così estenuata, un bisogno di calore che la spinge ad accostarsi a lui. E i due s'uniscono, felici. Uno dei briganti innamorato della ragazza potrebbe a questo punto offrire l'opportunità di un episodio che rispecchiasse quella barbarie anticipata, contrapposta alla raffinatezza della città moritura, ma qui non mette conto parlarne. Si può senz'altro arrivare alla scena della partenza con le navi, « scena madre » direbbe il produttore.

Infatti. Ecco le navi ferme nella piccola baia, nel fiordo è meglio dire, le vele — rettangolari, all'uso normanno — spiegate. Piovene vor-

rebbe i pennoni, gli stendardi e i pavesi, come macchie di sangue e di sole, ma in verità non ce li vedo: quest'aria di festa mi pare che stoni maledettamente. Vedo invece una pacata mestizia, un'accorata rassegnazione sui volti della gente che, adagio, senza confusione, prende congedo dalla propria terra. Barche ricolme di persone e di masserizie si staccano dalla riva dirigendosi alle navi, ultima quella che trasporta la nostra famiglia. « Certo appena le navi levarono le ancore, la città deserta fu invasa di quei briganti e transfughi, che si affollarono a riva urlando e pregando i partenti di riceverli a bordo. I partenti, raccoltisi a poppa, li avranno certo compianti e benedetti...! Ma non saranno tornati indietro; e il colloquio dev'essere continuato finchè le voci non giunsero più ». E io m'immagino una rissa furibonda tra i rimasti, irragionevole, disperata, una rissa fulminea subito placatasi da sè; i briganti avran guardato le navi allontanarsi e sarà loro parso d'avvertire un brivido gelato, lungo la schiena.

Ed ecco, da una nave, la costa che si perde. È verdeggiante ancora, ma senza forza; i partenti la fissano, ritti a poppa, e tra essi i due giovani che si tengono per mano come fanciulli. Non sono molto interessanti in questo momento. Lui è commosso come si conviene, ogni suo sguardo alla terra è una carezza che non si decide a esser l'ultima. Ma questa commozione è di breve durata. Non passa infatti gran tempo, che lo sguardo del giovane si stacca dalla costa per posarsi sulla ragazza. Di certo egli pensa ora che la sua terra non è morta per nulla, se gli è dato di stringere fra le sue quelle dita (4). E la fanciulla, dal suo canto, s'accosta a lui smarrita, ma neppur lei per tanto; i suoi occhi, gettato un ultimo saluto alla striscia che sfuma all'orizzonte, si ritraggono e fiduciosi prendono a scorrere sul mare aperto, di cui hanno il colore.

Più interessante appare il vecchio padre, poco discosto. I capelli bianchi scomposti, l'occhio fisso alla terra, le mascelle serrate, deve avere un groppo in gola, il buon vecchio, se il suo ciglio è inumidito, tanto inumidito che a un certo momento tutto si ricopre d'un velo: la riva, le case, le colline, la boscaglia, i monti bianchi, tutti bianchi... A traverso quel velo, ecco il bianco scendere, scendere lungo i pendii verso i campi, il frumento, la fattoria, e i campi il frumento la fattoria diventare bianchi, tutti bianchi, di ghiaccio. Allora, come spinto da una

(4) Può sembrare estremamente difficile, se non impossibile, esprimere cinematograficamente simili stati d'animo, eppure son convinto che un regista sensibile che disponesse di un buon attore vi potrebbe riuscire benissimo.

molla, il vecchio esplode, si erge che pare il padrone del mondo e si mette a imprecare; urla, strepita, bestemmia e il suo furore non fa che accrescere la commozione d'attorno, ed è bello vedere uomini forti come delfini, donne sempre serene singhiozzare, e su tutti sovrastare con la sua figura arruffata il vecchio che impreca e stringe i pugni e bestemmia, bestemmia mentre la nave affretta verso il largo e l'acqua si fa d'un verde-azzurro freddo, metallico, come già rattrappita nel presentimento del gelo; mentre i gabbiani volando sotto il sole basso disegnano girigogoli maledetti nel cielo della Terra Verde (5).

Questo, un abbozzo della trama così come la farei se mi venisse commesso di preparare lo scenario. Ma due parole sul colore non si possono tralasciare.

A nessuno sfuggirà la parte che spetterebbe al colore nel nostro film: non esibizione, non decoro ma necessità intima del racconto; il colore determina qui non soltanto il clima, ma il movimento psicologico, ma il dramma, che sta appunto — visivamente — nel divenire dei colori, nel loro graduale perder di forza. Sentite come Piovene si perde dietro a questa fantasia di colori: sassolini bianchissimi o venati di rosso, mare dai colori più belli, come minerali raccolti nei musei: quei rossi, quei verdi infidii, gialli di zolfo, bianchi smemoranti d'argento sotto il sole, e gli scogli lontani anch'essi di quei colori secondo l'ora e il tempo... Pianure verdi in cui la luce vi fa tremolii color albicocca o rosa, campi di grano, distese di fiori azzurrini, cieli tagliati dagli arcobaleni: tutta roba che al vederla sullo schermo magari uno dice: « è falsa », ma proprio in questa falsità è la verità dell'estremo nord, i cui paesaggi pren-

(5) Nell'articolo Piovene parla d'una coppia di giovani sposi rimasta con due bambini, ecc. Veramente eccitante l'idea, ma non mi sembra si possa darle molta parte. Un tocco, un passaggio che servirebbe magnificamente ad anticipare quel senso di fine del mondo a cui lo scrittore allude; però chiuderei la pellicola con la partenza delle navi. E precisamente con la figura del vecchio (come ho fatto), che in questo momento è certo più importante di quella dei giovani. È in costoro difatti la prospettiva d'una nuova vita, lo sguardo della fanciulla che scruta il mare rivela l'ansia e insieme la certezza di un'altra terra alla quale legarsi, che sia la terra dei suoi figli. Ma pel vecchio, nulla di tutto questo. La sua vita finisce, non c'è orizzonte che valga a consolarlo, i pochi anni che gli restano trascorreranno su zolle inesorabilmente straniere. Di qui il suo furore, che è, sì, esplosione di rabbia impotente, ma sopratutto è l'ultimo saluto, l'ultimo segno d'amore alla terra. Dudley Nichols, sceneggiatore di *Traditore*, ha scritto una volta che i simboli, quando non si rivelino tali, hanno valore cinematografico sommo; mi pare che sia proprio il caso nostro.

dono talvolta le tonalità d'una tavolozza impossibile. E poi l'impallidire tristissimo di tutto ciò, il nitore eccessivo dell'aria, l'ultimo guizzo dei fiori, dei fregi davanti al bianco che avanza accarezzando le cose con riflessi siderali. È la giocondità, è la vita che se ne va con il colore. Senza parlare delle aurore boreali e del famoso « sole di mezzanotte » la cui descrizione costituisce generalmente il pezzo forte degli scrittori che visitano il Circolo polare. Giorni lunghi ventiquattr'ore, notti che calano alle undici di sera, sole che lambisce le acque senza tramontare o rimane in agguato poco sotto l'orizzonte infocandolo e tingendo di rosso le nuvole soprastanti, mentre il mare si fa d'acciaio purissimo e dà le vertigini: sono — dicono — spettacoli apocalittici, veramente. Si obietterà: irraggiungibili, al punto in cui siamo con la tecnica del colore. Ma è chiaro che se in arte dovessero spaventare le difficoltà tecniche, nessun capolavoro vedrebbe mai la luce. Qui c'è campo d'ottenere effetti coloristici sorprendenti, e questo basti.

Dopo di che non mi sembra d'avere altro da dire. Credo che si sia tutti d'accordo su una cosa: che il film entrerebbe nella categoria « colossi », indiscutibilmente, la qual cosa non dovrebbe spiacere al produttore avveduto. Quanto al titolo, tutte le pellicole ne hanno uno, e *Terra verde* direi che è il più indicato a suggerir l'idea della favola. C'era una volta una terra verde...

MICHELANGELO ANTONIONI

Note

1. *Uno dei lati inediti dell'attuale guerra è costituito dall'attiva e coraggiosa partecipazione alla medesima degli operatori cinematografici. Laddove sembrava impossibile sul terreno teorico riuscire per mezzo del cinematografo a documentare i passaggi, gli sviluppi, le fasi più salienti di una guerra, sul terreno pratico è stato invece possibile organizzare in questa guerra, sull'esempio dell'Italia che già aveva mandato operatori in Etiopia ed in Ispagna, un completo servizio di documentari. Nella guerra del 1914-18 vi furono anche delle riprese, ma poichè il cinematografo tecnicamente era ancora in una fase di assestamento, i tentativi furono piuttosto fragili ed oggi non ci resta più nulla di quell'attività. Tuttavia già a quel tempo si intuiva che il cinematografo avrebbe permesso, una volta perfezionato nei mezzi tecnici, di raggiungere risultati concreti.*

Da allora ad oggi, la tecnica del documentario di guerra ha proceduto alacremente: in Etiopia ed in Ispagna si è trovata la nuova formula, il nuovo linguaggio, il nuovo stile: ed insieme con le macchine si sono perfezionati i metodi di ripresa. Come è noto, gli operatori tedeschi, dall'inizio della guerra fino ad oggi, hanno fatto dei bellissimi documentari. Ogni nuova, giornaliera esperienza ha servito agli operatori germanici per perfezionarsi, per progredire: dal documentario sulla linea Sigfrido fino agli ultimi, c'è già un divario sensibile: l'azione che dapprincipio era un po' lenta e legata, ha in seguito acquistato scioltezza ed agilità. A quel modo che le truppe avanzavano celermente, così anche gli operatori seguivano la guerra con lo stesso ritmo martellante. I documentari che cominciano con la Battaglia della Manica *e finiscono con l'*Armistizio dopo la battaglia *e* Il trionfo a Berlino *costituiscono non soltanto degli episodi per sè stanti, ma tutti insieme formano un tutto compatto, che rispecchia stupendamente un periodo e racchiude cronologicamente le fasi salienti della guerra contro la Francia.*

La realtà, insomma, vista attraverso l'occhio fedele della macchina da presa, ha avuto il sopravvento, una volta tanto, sulla fantasia. Cosicchè in tempo di guerra, grazie all'opera audace e coraggiosa degli operatori, che, mischiati tra i combattenti, tra i fanti, sulle navi e sugli aeroplani rischiano la vita per condurre a termine il proprio compito, è possibile alla popolazione civile seguire quasi contemporaneamente al momento in cui si svolgono, i momenti e gli episodi della guerra. Tanto in Germania quanto in Italia i documentari hanno trovato un pubblico attento e interessato, entusiasta e compreso.

Anche in Italia, come in Germania, appena iniziata la guerra, gli operatori si sono messi a tracolla la macchina da presa, e, seguendo su ogni fronte le truppe, accompagnando i piloti nelle loro spedizioni, o imbarcati sulle navi da guerra, ci hanno dato modo di seguire e di sentirci vicini alle battaglie terrestri, navali ed aeree. L'Istituto Nazionale Luce ebbe la possibilità di ricevere dagli operatori che aveva dislocato nelle parti più lontane, dalle Alpi all'Egitto, quei documentari che poi in Italia tutti hanno potuto vedere. La battaglia dello Jonio, La battaglia delle Alpi e La conquista della Somalia britannica, *portano la firma di valorosi operatori, alcuni dei quali si sono guadagnati la medaglia al valore, e tutti indistintamente hanno dato prova di una superiore preparazione tecnica e di un coraggio sicuro.*

Tra tutti questi operatori, Valter Nencini, caduto sul cielo di Sidi el Barrani, mentre seguiva da un apparecchio un combattimento aereo, va segnalato come esempio di ardimento e di attaccamento al dovere. Nato a Milano trentasei anni or sono, il Nencini aveva già dato non pochi segni manifesti del suo valore e della sua tempra. Aveva preso parte alla Crociera Atlantica del Decennale sull'apparecchio del Maresciallo Balbo, in Etiopia aveva fotografato Addis Abeba volando insieme al generale Ranza in un celebre volo effettuato il 6 marzo 1936. Volontario in Ispagna e tre volte decorato al valore.

Il 15 settembre la sua brillante serie di atti di valore doveva aver termine. Prima di morire, aveva lasciato la macchina da presa per la mitragliatrice. La cinematografia italiana deve oggi segnalare la sua prima vittima: ma Valter Nencini resta vivo nel pensiero di tutti gli italiani, ed in particolar modo di quelli che lavorano nel cinema.

2. *Uno dei guai peggiori della nostra produzione è senza dubbio quello della impreparazione con la quale soggettisti, sceneggiatori, tecnici e registi si accingono ad iniziare un film. Troppe volte in Italia si prescinde dal lavoro di organizzazione, di studio, che dovrebbe essere attento, preciso, e che invece quasi sempre è affrettato e superficiale. Il successo di un film nove volte su dieci è dovuto appunto ad una preparazione meticolosa e coscienziosa. Vi sono, è vero, delle eccezioni: ma non è chi non veda quanto il difetto sia maggiormente imputabile alla massa, che poco si preoccupa dell'intelaiatura di un film (che poi ne è la base essenziale) e che invece prepara un film in pochi giorni, soggetto, sceneggiatura, scenografia, dialoghi, musica, costumi, tutto compreso.*

Parecchie volte il regista non ha molto tempo a sua disposizione: in questo caso si tratta di registi ché fanno troppi fifilm all'anno. Allora logicamente si riscontra ad opera conchiusa, una mancanza di stile, di unità: il regista non aveva fatto sua la materia, non l'aveva penetrata interiormente, e perciò questa era rimasta a lui estranèa, vorremmo quasi dire, sconosciuta: egli, in una parola, non « vedeva » il film, in tutti i suoi sviluppi, in tutti i suoi particolari. Un romanziere quando inizia la sua opera, ha già una quantità di appunti e nel suo pensiero ha già impostato, se non proprio pagina su pagina, certo capitolo per capitolo, la vicenda che vuole rappresentare. Nello stesso modo dovrebbe agire ogni regista, che del film deve essere il principale

responsabile, colui cioè che amalgama, dando un carattere ed una forma ben precisa ai varii elementi che ha a disposizione.

Invece, come abbiamo detto, il più delle volte, anche quando si tratta di film storici, i nostri registi si accontentano di quel poco che hanno trovato senza fatica, sulle enciclopedie o di seconda mano. Spesso, fuori d'Italia, intorno ad un film si lavora e si pensa per molti mesi, qualche volta per anni interi, prima di iniziarne la realizzazione, soprattutto quando si tratta di una materia varia, o facilmente ingannevole, o troppo frammentaria.

3. *Ricordiamo il tempo in cui, cominciata a introdursi nel quotidiano la fotografia, qualche giornale resisteva per principio sulla vecchia formula, ammettendo sì qualche disegno ma non ammettendo assolutamente che alla mano del disegnatore fosse sostituito l'obbiettivo della macchina fotografica. Finalmente un giorno anche nel quotidiano più restio, la prima fotografia apparve; e poi altre. Caso strano, queste fotografie erano, per così dire, fotografie d'avanguardia: molto spesso la inquadratura era obliqua, senza alcuna ragione. Si voleva in certo senso giustificare la presenza di fotografie, e si pubblicavano pertanto fotografie stranamente inquadrate, quasi per attribuire loro un significato artistico che esse non pretendevano di avere. Volevano essere, semplicemente, il documento di una scena, di un avvenimento. Ora la fotografia è entrata completamente nel quotidiano, e non si vedono quasi più fotografie obliquamente inquadrate, poichè vengono ritenute sorpassate. Nel frattempo sono sorti periodici i quali si basano quasi esclusivamente sulla fotografia. Accanto al cinematografo questi periodici hanno la funzione, con le immagini che su di essi appaiono, di documentare quest'epoca in tutti i suoi aspetti.* Tempo, Signal, Oggi, Panorama, *la stessa* Illustrazione italiana *sono pieni zeppi di fotografie. Anzi,* Tempo *e* Signal *contengono una tale quantità di fotografie, che il testo appare quasi in forma subordinata. Si potrebbe anche dire che il pubblico si limita a guardare le illustrazioni fotografiche e legge poco. Pensiamo invece che la fotografia induca alla lettura delle didascalie che sono scritte sotto e, poi, dell'articolo cui eventualmente le fotografie stesse si riferiscono. Tuttavia è certo che la evidenza della immagine non ha alcun bisogno di commento, nella maggior parte dei casi. Così come nei film-giornali in cui, assai spesso, non si sente affatto il bisogno del commento parlato, raggiungendo le immagini una tale evidenza da rendere superflua ogni spiegazione. Analogo discorso si potrebbe fare per i film a soggetto, in cui troppe volte il regista indugia in dialoghi dimenticando di far agire i suoi personaggi.*

4. *Il primo ed il secondo premio del concorso per la « Critica cinematografica », bandito dal Ministero della Cultura Popolare, sono stati assegnati, per l'Anno XVIII, rispettivamente a Mario Gromo ed a E. Ferdinando Palmieri.*

Di Mario Gromo, fine scrittore, del quale ricordiamo la « Guida sentimentale » (premio Fiera Letteraria 1929) *è da notare, per quanto concerne la sua attività cinematografica, l'opera critica di giornalista sagace, che riesce a conciliare l'attualità, che è così spesso per sua natura, pratica e pas-*

sionale col rigore e col metodo. Quella del Gromo è una critica eminentemente costruttiva in quanto costantemente motivata sia nella lode che nel biasimo. Specie quando essa è negativa si muove su di un piano altamente encomiabile di obbiettiva schiettezza, che non è una semplice disposizione naturale, ma una attitudine ed una capacità di mestiere non certo comuni nè diffuse.

Ma il Gromo è soprattutto assertore di un cinema visivo, cinematografico e privo perciò di quel mal teatrale *di cui troppo spesso sono viziati i film e non solo quelli italiani. Nella sua, che possiamo chiamare* campagna cinematografica, *il giovane scrittore si è trovato molto vicino alle idee bandite dal Centro Sperimentale di Cinematografia e da questa rivista che da anni propugnano la distinzione del teatro dal cinema e la completa autonomia e superiorità della seconda forma d'arte.*

E. Ferdinando Palmieri, critico brillante e valorosamente polemico de Il Resto del Carlino *è anch'egli da alcuni anni impegnato in una simile battaglia in favore del cinema d'arte e contro tutte le forme di gretto commercialismo. Battaglia da lui condotta con una foga che non esclude, ma anzi implica, approfondita preparazione e sicurezza di gusto.*

Del Palmieri è stato recentemente pubblicato un volume sulla storia del cinema dedicato al vecchio e glorioso periodo delle prime affermazioni italiane in quel campo.

La nostra rivista mentre plaude a quel giusto criterio che ha permesso di assegnare i premi ai due più meritevoli, è lieta di mettere in rilievo gli ottimi intenti che, con esso, il Ministero della Cultura Popolare si propone spronando ad una migliore e più cosciente attività coloro che dedicano al compito delicato della critica cinematografica la propria opera.

I libri

« *25 Jahre UFA Wochenschau* » *(25 anni di Giornale cinematografico UFA)* - 1° volumetto della collana di scritti « *Filmschaffung, Filmforschung* » pubblicata dalla Mostra Didattica dell'UFA, 1939.

La Mostra didattica dell'UFA si propone di divulgare i problemi e le finalità della cinematografia creando nella massa la comprensione per tutto quello che riguarda l'attività e l'avvenire del film. Essa può considerarsi come un vasto ufficio per la raccolta di materiale e di nozioni concernenti tutti i problemi del film nel campo economico, tecnico ed artistico. È proposito di questa lodevole istituzione mettere a disposizione di un pubblico sempre più vasto il materiale del suo archivio. Pertanto la « Universum Film A. G. » (U.F.A.) venne nella determinazione di pubblicare una collana di opuscoli riservandosi la più ampia libertà circa la scelta dei soggetti ed i termini di pubblicazione. Il volumetto di 50 pagine « *25 Anni di Giornale cinematografico UFA* » è il primo della serie. Il giornale cinematografico è veramente uno dei più moderni e più efficaci strumenti di propaganda poichè è per mezzo suo che possiamo vivere e quasi partecipare agli avvenimenti della nostra storia in una maniera talmente realistica come certamente non era possibile prima dell'esistenza della cinematografia.

L'opuscolo si compone di vari articoli redatti dal Dott. Fritz Hippler, Dott. Hans Traub, Heinrich Roellenbleg, Dott. Ernst Brasch, George Santé, Robert Klein. Quello che distingue questa pubblicazione è la serietà degli intenti, la concisione e competenza dei redattori.

In Germania i primi giornali di attualità non furono tedeschi ma stranieri e prevalentemente francesi. Il giornale cinematografico cominciò a diffondersi verso il 1906 con il « *Pathé Journal* » — che era in rapporti di scambio con l'« *American Pathé News* » con le « *Gaumont Actualités* » e l'« *Eclair Journal* » (1907). Perfino nei primi tempi della Guerra mondiale si poteva ancora assistere nei cinema tedeschi alla programmazione di qualche giornale cinematografico straniero. Fu proprio la guerra a creare in Germania l'autarchia in questo campo della produzione cinematografica, e nel settembre del 1914 fu creato dalla « Messter Film » il primo giornale cinematografico tedesco, dedicato esclusivamente a soggetti della guerra con una lunghezza aggirabile sui 170 metri. La predetta casa cinematografica iniziò poi l'anno successivo una stretta collaborazione colla « Sacha Messter Film » di Vienna ciò che le aprì i mercati dell'Austria-Ungheria e dei Balcani.

Oskar Messter, questo vero pioniere della cinematografia tedesca, collaborava al Quartiere Generale per l'Ufficio Stampa ed era quindi una delle personalità più adatte, data la sua esperienza cinematografica, per organizzare un efficace servizio di propaganda.

Poichè nel 1917-18 la « Messter Film », come altre case cinematografiche tedesche, fu incorporata dall'UFA, quest'ultima ha potuto far risalire l'inizio dei suoi giornali cinematografici al 1914 e quindi celebrare nel 1939 il 25° anniversario.

Non è qui il caso di passare in rassegna tutti i processi necessari per la creazione di un giornale cinematografico ma si può ben dire che la sua anima viene creata nelle sale di redazione che, sotto molti aspetti, assomigliano a quelle della redazione di un giornale illustrato, poichè il lavoro sottostà alle stesse leggi. Un giornale cinematografico può in media disporre dagli 8 ai 12 soggetti e quindi la selezione dei medesimi non è meno difficile di quella che concerne la cernita ed il montaggio del materiale raccolto. Tutti sanno che il saper dire qualche cosa di concreto in poche parole è più difficile che fare una lunga chiacchierata. Spesso da un materiale di 1000-2000 m. si deve ricavare un giornale cinematografico di 330 m. Inoltre sonorizzazione, commenti illustrativi e musicali esigono, oltre a capacità tecnica, un vero e proprio senso giornalistico. La preparazione di un « giornale » richiede una grande quantità di apparati tecnici e non si può fare a tavolino. Inoltre l'aspetto definitivo del giornale cinematografico non si può vedere che nella sala di proiezione.

La redazione del giornale cinematografico UFA si compone di una cinquantina di persone. Numerosissimi sono poi gli operatori, gli automezzi, ecc. L'UFA dispone anche di un vasto servizio informativo all'estero e nel 1939 era in relazioni contrattuali con le seguenti case cinematografiche: Australia: « Cinesound », Sidney; Inghilterra: « British Paramount News » e « Pathé Gazette », Londra; Francia: « Actualités Françaises Paramount » e « Eclair Journal », Parigi; Italia: « Istituto Nazionale Luce », Roma; Giappone: « Asahi », Tokio; Polonia: « Polnische Telegraphische Agentur », Varsavia; Romania: « Oficiul National de Turism », Bucarest; Svezia: « Swensk-Filmindustrie », Stoccolma; Ungheria: « Magyar Film - Iroda », Budapest; Stati Uniti: « Paramount News », New York. Inoltre era in relazione con gli operatori dei seguenti paesi: Egitto, Bulgaria, Danimarca, Grecia, Olanda, India, Italia, Jugoslavia, Romania, Svizzera.

Il materiale naturalmente deve essere fornito per una improrogabile data fissa. Il lunedì a mezzanotte si chiude la redazione per il materiale proveniente dall'interno ed il martedì notte alle ore 24 per quello proveniente dall'estero. L'intero lavoro settimanale è orientato verso questo termine improrogabile e quindi il ritmo della lavorazione è tanto più concitato quando avvenimenti importanti devono essere ripresi sviluppati e montati poco tempo prima del termine della programmazione che non deve essere mai prorogato. In tali casi operatori, redazione, ufficio copia e soprattutto l'ufficio spedizione devono contare sul minuto secondo. Tutti ricordano che il documentario sulle Olimpiadi appena terminato fu inviato immediatamente all'aeroporto di Berlino da dove un aeroplano lo portò subito a Francoforte sul Meno e da qui —

per mezzo del dirigibile Zeppelin che aveva per questo scopo differito di 24 ore il suo orario normale di partenza — fu trasportato in America dove potè essere programmato al pubblico solo due giorni dopo la ripresa dell'avvenimento.

Certo la rapidità con cui un avvenimento giunge sullo schermo contribuisce in buona parte al successo del documentario senza esserne tuttavia l'esclusivo fattore.

Al giorno d'oggi il giornale cinematografico deve essere qualche cosa di più di un semplice servizio informativo: deve possedere un contenuto spirituale ed una propria atmosfera. Tutti devono cooperare a questo fine cominciando dall'operatore per finire a coloro che curano il montaggio.

V. B.

« *Als man anfing zu filmen* » *(Gli inizi del film)* - 2° volume della Mostra Didattica dell'UFA, serie « *Filmschaffung, Filmforschung* », 1940.

Questo secondo volume della collezione UFA (circa 80 pagine) tratta degli inizi del cinema dal lato tecnico. Anzi più che dell'inizio della vera produzione cinematografica l'autore, Dott. Hans Traub, Direttore scientifico della Mostra didattica dell'UFA, passa in rivista tutte le varie fasi che l'hanno preceduta, dalla lanterna magica alla fotografia, per giungere ai primi rudimentali apparecchi che si mostravano nelle fiere e nei varietà come curiosità. Più che altro ci si occupa del cinema alla fine del secolo passato. Per la compilazione di tale lavoro l'autore si è servito di numerose fonti e lo ha corredato di particolare precisi e di date con grande meticolosità. Il presente volumetto non è che il rifacimento di un precedente studio dello stesso autore pubblicato nel 1935 (1) e da tempo esaurito. Per quanto la sua mole non sia certo eccessiva è un'opera pregevole ed il suo contenuto interessante ed utile.

Esso inizia trattando dell'«immagine». L'immagine fissa o mobile, rappresenta la base fondamentale del cinema. Del resto anche l'immagine fissa non è che una riproduzione di ciò che è vivente e come tale mobile. Ricorda l'autore che Leonardo da Vinci dice che un buon pittore deve anzitutto ritrarre due cose: l'uomo e l'intenzione della sua anima. Del concetto di movimento nella pittura si sono occupati molti fra i più grandi artisti: Leonardo da Vinci, Alberto Dürer, G. E. Lessing, Augusto Rodin, ecc. Leonardo da Vinci ha trattato fra le altre cose del movimento dell'uomo e degli abiti immobili o svolazzanti.

Anche un'immagine fissa può mostrare il movimento e la differenza fra un'immagine fissa ed una mobile, consistente nel fatto che, mentre nell'immagine fissa il movimento è dato dalla fantasia, in quella mobile essa ci trasmette un vero e reale movimento. Velasquez ha dipinto un arcolaio (« las hilderos »)

(1) Dr. HANS TRAUB - *Als man anfing zu filmen* - München, 1935.

in cui il movimento è reso visibile col far sparire le stecche dell'arcolaio nel movimento di rotazione e quest'ultimo viene accentuato mediante un felice giuoco di luci. Invece Slevogt per dare movimento ad un quadro in cui si rappresentavano indiani che saltano un tronco d'albero dipinse ciascun indiano in una fase differente del salto.

Secondo Traub il merito di aver considerato la fotografia come analisi del movimento spetterebbe ai francesi. Nel 1852 Caudet costruì una cassetta girevole per quattro fotografie che dovevano servire ad analizzare il movimento. Della stessa epoca è il progetto, non giunto però mai all'attuazione, del medico Irving che voleva riprodurre il movimento di cavalli, lottatori e la crescita delle piante per mezzo di 60 fotografie al secondo. Intanto si costruirono macchine fotografiche con più di un obbiettivo (quella di Sutton ne aveva 20). Tutto serviva a studiare le fasi del movimento mediante una successione di fotografie.

Nel 1877 C. Muybridge fece costruire una serie di 24 macchine fotografiche e fece riprendere il movimento di una persona che vi passava davanti.

Ma per parlare del movimento vero e proprio riprodotto a mezzo di film bisogna giungere a Lumière in Francia ed a Oskar Messter in Germania.

Mi sembra utile riportare i seguenti dati relativi al processo Lumière:

— fine 1894: costruzione del primo apparecchio da ripresa e proiezione per film;

— 13 febbraio 1895: brevetto n. 245.032;

— 22 marzo 1895: rappresentazione alla Società per il Progresso dell'Industria Nazionale, Parigi, Rue de Rennes, 22;

— 10 giugno 1895: rappresentazione al Congresso della Società Fotografica di Lione, sala della Borsa. Durante un intervallo vennero effettuate le riprese degli intervenuti, le quali furono proiettate due giorni dopo;

— 11 luglio 1895: rappresentazione alla « Revue Générale des Sciences Pures et Appliquées » a cui intervennero 150 membri della stampa. Essi sedevano davanti e di dietro allo schermo che era stato fissato sul vano di una porta. La lontananza della macchina da proiezione era di 5 m. e la luce elettrica era fornita da una lampada Molteni;

— 10 novembre 1895: rappresentazione a Brusselle in occasione del congresso tenuto dalla « Association Belge de Photographie »;

— 16 novembre 1895: rappresentazione a Parigi dinanzi ai membri della Sorbona;

— 28 dicembre 1895: rappresentazione al Salone Indiano del « Grand Café Bulletin des Capucines ». Il biglietto d'ingresso costava un franco e l'affitto del locale per un anno intiero era costato Frs. 35. Lumière aveva dato la direzione di questo cinema in embrione al sig. Clement Maurice;

— 25 gennaio 1896: si apre un cinema a Lione, Rue de la République, col nome di « La Photographie animée »;

— 7 febbraio 1896: rappresentazioni a Londra per la Stampa;

— 17 febbraio 1896: rappresentazioni al Politecnico di Londra;

— 18 febbraio 1896: rappresentazioni a Bordeaux;

— 29 febbraio 1896: rappresentazioni a Brusselle;

— marzo 1896: rappresentazioni a Vienna al primo piano di una casa della Kärntner Strasse. Il locale che aveva una superficie di m. 10 × 6 conteneva 150 persone;

— 20 aprile 1896: rappresentazioni a Colonia. La Deutsche Automatengesellschaft Stollwerk & C.ie aveva acquistato i diritti per l'uso degli apparecchi Lumière in Germania;

— 28 aprile 1896: rappresentazioni a Berlino, Friedrichstr. 65, primo piano, angolo Mohrenstrasse, dove si trovava l'esposizione industriale. Per l'occasione si mostravano delle riprese della Piazza del Duomo di Colonia e dell'arrivo dell'Imperatore Guglielmo II a Francoforte. Ogni rappresentazione durava un quarto d'ora. Il 16 agosto il padiglione si incendiò e questo fu il primo incendio di un cinematografo nella storia del film;

— aprile 1896: rappresentazioni a Vienna. Vi assiste anche l'Imperatore Francesco Giuseppe;

— maggio 1896: rappresentazioni negli Stati Uniti;

— 6 giugno fino al settembre 1896: rappresentazioni all'esposizione di elettrotecnica di Stoccarda;

— 9 giugno 1896: rappresentazioni ad Amburgo;

— 12 giugno 1896: rappresentazioni in Spagna. La regina presenzia lo spettacolo;

— 25 giugno 1896: rappresentazioni in Serbia. Il Re assiste allo spettacolo;

— 11 luglio 1896: rappresentazioni alla « Central-Säle » di Monaco di Baviera;

— agosto 1896: rappresentazioni in Romania;

— 16 agosto 1896: rappresentazioni ad Hannover effettuate dalla Automaten-Gesellschaft Stollwerk di Colonia. Anche in Australia e nelle Indie si ebbero delle rappresentazioni.

Indipendentemente da Lumière, in Germania Oskar Messter prese un brevetto per un apparecchio da proiezione. Quando il cinema di Lumière fu presentato a Berlino alla fine dell'aprile del 1896 in Germania il cinematografo aveva già preso sviluppo per conto suo. Infatti nello stesso mese Oskar Messter, utilizzando e trasformando un irrealizzabile progetto inglese che aveva già subito diverse modifiche, era riuscito a costruire un apparecchio da proiezione che poi doveva servire di modello per l'ulteriore sviluppo di macchine da proiezione per film con perforazione. Tale apparecchio proiettava 18 fotogrammi al secondo. Nel giugno del 1896 Oskar Messter era già in grado di vendere il suo primo apparecchio industriale per 1900 marchi. Alla fine dello stesso anno aveva già venduto 64 apparecchi di cui 42 in Germania. Già alla fine di ottobre del 1896, quando il processo Lumière era ancora tenuto segreto Messter potè vendere il primo apparecchio da ripresa e nello stesso anno si aprì il primo studio cinematografico tedesco in un quarto piano di un edificio della Friedrichstrasse a Berlino.

Sempre nel 1896 Messter aprì un cinema al Viale dei Tigli a Berlino. L'ingresso costava 50 pfennig e venivano mostrati dai 6 agli 8 film per rappresentazione (ciascun film di circa 16-18 m. di lunghezza). Il cinema era aperto dalle 10 fino all'una e dalle 15 fino alle 22, aveva oltre 100 posti e

rendeva dai 60 ai 70 marchi al giorno. Avvisi reclamistici dell'epoca dicevano: « Interessanti quadri di carattere storico e sociale di sorprendente naturalezza e con accompagnamento di musica fonografica ». Fu forse l'acquisto di tale cinema, avvenuto nel settembre del 1896 che fece credere che Messter fosse stato influenzato nella sua invenzione da apparecchi francesi.

Secondo l'autore i processi di Lumière e di Messter si sono sviluppati indipendentemente l'uno dall'altro. L'autore inoltre fa anche la cronistoria degli apparecchi di T. Alva Edison e di Emil Reynaud, ma non è qui possibile riassumere oltre la già concisa materia.

Una quarantina di fotografie e disegni arricchiscono questo volumetto rendendo più comprensibili anche per il profano i processi tecnici spiegati nel corso del volume.

È da augurarsi che la serie di tali pubblicazioni prosegua celermente poichè il loro carattere scientifico e la mole ridotta ne fanno strumenti assai efficaci di volgarizzazione di cultura cinematografica.

V. B.

Notiziario tecnico

IL PROBLEMA DELLA GRANA IN FOTOGRAFIA ED IN CINEMATOGRAFIA

In questi ultimi anni la tecnica fotografica si è indirizzata verso i piccoli formati che hanno in seguito bisogno di un ingrandimento per dare riproduzioni di dimensioni adatte. Dal punto di vista tecnico sorge pertanto il problema della grana la quale deve essere la più fina possibile per non dar luogo, come conseguenza dell'ingrandimento, ad immagini poco nitide nei dettagli e povere di particolari.

Lo stesso problema acquista maggiore importanza in cinematografia perchè qui gli ingrandimenti sono assai forti. Basti pensare che nel caso di uno schermo di quattro metri di larghezza l'immagine del fotogramma subisce un ingrandimento superficiale che si avvicina alle 30.000 volte.

In considerazione di tali necessità tecniche appare giustificata la sempre crescente attenzione che i tecnici rivolgono al problema della grana delle emulsioni sensibili.

La grana è dovuta all'agglomerazione dei granuli di argento presenti nell'emulsione, agglomerazione che ha luogo per varie cause derivanti sia dal modo di preparare l'emulsione sia dalle condizioni chimiche dello sviluppo.

Consideriamo pertanto questi due fattori essenziali per il miglioramento della grana, accennando alle più recenti conquiste della tecnica in questo ramo.

CONDIZIONI CHIMICHE. — Di solito gli sviluppi rapidi non dànno luogo a grana fina; gli espedienti cui si fa ricorso in questi casi — quali l'abbreviazione del tempo di sviluppo o la diluizione — non sono atti a migliorare il rendimento dei bagni in misura conveniente.

Gli sviluppi a grana fina si possono suddividere in quattro categorie, secondo i prodotti in essi adoperati. Questa classificazione, che è dovuta alla *Die Photographische Industrie*, ha carattere puramente teorico per quanto riesca spesso utile in pratica.

La prima categoria comprende le soluzioni composte solo dalla sostanza sviluppatrice e dal solfito; la seconda è costituita dalle soluzioni contenenti la sostanza sviluppatrice, il solfito e minime quantità di alcali e di bromuri; la terza comprende gli sviluppi cosidetti tampone e la quarta soluzioni di sviluppo con sostanze solventi del bromuro di argento.

In commercio esistono inoltre sviluppi che possono definirsi a grana finissima, tra i quali sono da annoverare quelli a base di parafenilendiamina e di ortofenilendiamina.

I procedimenti di rinforzo dei negativi vengono sempre meno adoperati non tanto per la maggiore latitudine di posa e per gli altri estesi miglioramenti delle emulsioni (maggiore sensibilità generale e cromatica) e dell'ottica (accresciuta luminosità degli obbiettivi) o per la possibilità di usare esposimetri perfezionati, quanto per il fatto che detti procedimenti tendono ad aumentare l'argento esistente nell'immagine negativa con conseguente aumento della densità di esso e quindi con ingrossamento della grana.

In Germania è stato consigliato un procedimento di rinforzo che non presenta il difetto ora ricordato e che può essere adoperato con evidenti risultati per negativi che non necessitano di un notevole rinforzo e per negativi non eccessivamente ricchi di contrasto.

Con questo metodo mentre si tende ad ottenere un granulo possibilmente fino, si cerca anche di ridurre al minimo gli spazi esistenti tra i singoli granuli sottoponendo il negativo ad un viraggio per solforazione in presenza di un solvente del bromuro di argento (per esempio, il tiosolfato di sodio). A tale scopo la formula consigliata è la seguente: si imbianca il negativo fino a far scomparire completamente ogni traccia di argento metallico nero; questo imbiancamento si ottiene a mezzo del bagno seguente:

acido cloridrico concentrato	2 centimetri cubici
bicromato di potassio . . .	3 grammi
bromuro di potassio . . .	4 grammi
allume di cromo	5 grammi
acqua fino a	100 centimetri cubici

il tutto diluito, al momento dell'uso, con nove parti di acqua.

Il negativo da imbiancare si lava sino a completa chiarificazione dei bianchi. Il lavaggio si può accelerare immergendo il negativo, dopo averlo sciacquato, in una soluzione di soda al due o tre per cento, lavando anche dopo tale trattamento.

La solforazione si esegue con la seguente soluzione:

solfuro cristallizzato di sodio	20 grammi
acqua	100 centimetri cubici

Cinque centimetri cubici di tale soluzione si aggiungono a 95 cc. di acqua nella quale sia stato disciolto in precedenza da 0,5 a 1 grammo di tiosolfato di sodio. Il negativo imbiancato e lavato viene immerso nella soluzione di solforazione ove assume rapidamente una colorazione giallo-bluastra. Successivamente si lava a fondo per eliminare il bagno di viraggio. L'eventuale formazione di un velo di depositi calcarei si elimina per immersione in una debole soluzione acida.

Preparazione delle emulsioni. — Si ritiene generalmente che ad un'elevata sensibilità delle emulsioni corrisponda una grana grossolana.

Si può innanzi tutto affermare che non è completamente esatta l'opinione secondo la quale l'aumento della sensibilità alla luce sia da ritenere il mas-

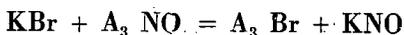
simo progresso ottenuto nella tecnica fotografica. È vero invece che la sensibilità propria del granulo d'argento non potè essere accresciuta che di poco.

Il vero progresso della tecnica fotografica si basa piuttosto sulle maggiori conoscenze acquisite in merito alla vera essenza delle emulsioni ed alla loro preparazione tecnica e pratica.

È stato brevettato in Germania uno speciale metodo per la preparazione di emulsioni a grana estremamente fina basato sullo sfruttamento di vibrazioni ad alta frequenza. Come caso particolare si sono potuti ottenere fenomeni finora non conosciuti a tutta una serie di effetti chimici e biologici a mezzo di onde ultrasonore, a mezzo cioè di quelle vibrazioni che l'orecchio umano non percepisce perchè superiori ai 20.000 hz. al secondo: così molte sostanze non emulsionabili in condizioni normali si possono emulsionare col trattamento ad onde ultrasonore, e certi liquidi (come acqua ed olio, e acqua e mercurio), possono formare emulsioni o soluzioni colloidali sotto l'azione delle vibrazioni ad alta frequenza.

Il procedimento usato per preparare emulsioni fotografiche mediante il trattamento ultrasonoro è il seguente.

È noto che le emulsioni si preparano secondo l'equazione

$$KBr + A_3 NO = A_3 Br + KNO$$

Ogni aumento di sensibilità è legato ad un grado di maturazione dell'emulsione. Aumentando il tempo di maturazione si ha una diminuzione della dispersione e cioè un aumento della granulazione. In altri termini i due più importanti fattori dell'emulsione — grana e sensibilità — sono inversamente proporzionali.

Col metodo ultrasonoro si può ottenere una sensibile diminuzione della granulazione senza incidere sul valore della sensibilità.

Interessante è stato anche il tentativo di procedere all'agitazione delle emulsioni sia a mano che con mezzi meccanici.

I risultati ottenuti, che sono riportati nella tabella che segue, dimostrano l'enorme vantaggio del trattamento ultrasonoro.

Per trattamento ultrasonoro durante	la mescolanza . .	Agglomeramenti	26
» » » »	la maturazione .	»	11
» » » »	la 2ª maturazione	»	15
» » » »	le 2 maturazioni .	»	8
» » » »	l'intero procedim.	»	4
Senza trattamento ultrasonoro	. . . .	»	43

Questi dati furono rilevati con microscopio su una superficie di 2 millimetri quadrati usando per generatore di onde ultrasonore un tubo da un chilowatt oscillante dai centomila ai cinquecentomila hertz.

Le ragioni tecniche che dànno luogo a questo fenomeno sono da ricercare nel fatto che il trattamento ultrasonoro mantiene l'emulsione in rapidissimo movimento evitando la formazione di agglomeramenti di granuli di argento.

È altresì interessante il fatto che le emulsioni così trattate hanno una capacità di assorbimento assai più elevata per le sostanze coloranti usate per la sensibilizzazione ai colori, potendosi raggiungere perfino un assorbimento del 90 % di sostanza colorante contro il 15 % assorbito dalle emulsioni non trattate con onde ultrasonore.

Le ricerche in questo senso continuano potendosi sin da ora prevedere che il trattamento ultrasonoro segnerà una rivoluzione nella tecnica chimica della fabbricazione delle emulsioni.

I FILTRI DI POLARIZZAZIONE

I filtri polarizzanti sono adoperati nella tecnica fotografica e cinematografica allo scopo di eliminare i riflessi prodotti da superfici di vetro o di acqua, per far risaltare ciò che si trova dietro di essi, per conferire maggiore chiarezza alle immagini togliendo loro una serie di punti luminosi od, infine, per variare il valore della tonalità di sfondo.

Il Bäckström ha trovato però che i filtri polarizzatori possono in certi casi accrescere la riproduzione di dettagli in superfici povere di particolari.

Le prove eseguite per confermare questo asserto diedero risultati assai buoni sopratutto in molti casi di fotografie contro luce.

RICUPERO DELLE SOSTANZE IMPIEGATE IN FOTOGRAFIA

Nell'attuale momento, in cui la battaglia autarchica ha un valore essenziale, si tende in tutti i campi ad effettuare le economie che in altri tempi potevano sembrare esagerate. Si è parlato recentemente sui giornali delle possibilità di recupero dell'argento disciolto nei bagni di fissaggio. Il procedimento non è nuovo ma è certo importante ai fini economici. Ecco alcuni dati caratteristici relativi al tenore di argento delle emulsioni.

Ogni metro quadrato di pellicola contiene in media circa dieci grammi di argento, dei quali appena due vengono impiegati — nello sviluppo lento — per la formazione dell'immagine. Gli altri otto grammi vanno a finire nel bagno di fissaggio.

Da una serie di ricerche è risultato che un bagno di fissaggio può essere convenientemente sfruttato finchè l'argento in esso contenuto non supera i tre o quattro grammi per litro.

Le carte fotografiche contengono meno argento delle emulsioni negative. Un metro quadrato di carta contiene una media da 2,5 a 3,5 grammi di argento di cui da 2 a 2,5 grammi vanno nel bagno di fissaggio.

I bagni destinati al fissaggio della carta non si possono utilmente sfruttare quando il tenore di argento supera i 2 od i 2,5 grammi per litro.

Dai bagni di fissaggio liberati dall'argento è possibile ottenere la precipitazione dei sali di iodio, i quali esistono iriginariamente negli strati negativi e positivi delle emulsioni sotto forma di ioduro d'argento.

Il problema consiste nel separare il sale di iodio dal tiosolfato di sodio, dal bromuro di sodio, presenti in grande quantità, e da altri sali estranei eventualmente presenti.

Tale separazione riesce facile e completa facendo precipitare lo iodio sotto forma di ioduro di tallio, insolubile nell'acqua.

Un bagno di fissaggio usato riacquista la sua capacità fissativa iniziale allorchè vengono eliminati l'argento ed i sali di iodio. Ciò è veramente interessante agli effetti economici tenendo presente la facilità del procedimento e considerando che la precipitazione dello iodio è esente da pericoli pratici sebbene i sali solubili di tallio siano fortemente velenosi.

I film

SCANDALO PER BENE

Paese d'origine: Italia . *Casa di produzione*: Produzione associata (Cinecittà-Sovrania-Icar) . *Regista*: Esodo Pratelli - *Supervisore*: Luigi Freddi . *Soggetto e sceneggiatura di* Guglielmo Usellini, Luigi Freddi, Esodo Pratelli, *tratti da una novella* di Matteo Bandello . *Dialoghi di* Gino Rocca - *Operatore*: Arturo Gallea - *Scenografo*: Salvo D'Angelo . *Musica* di Riccardo Pick Mangiagalli . *Tecnico del suono*: Vittorio Trantino - *Aiuto regista*: Gianni Franciolini . *Interpreti*: Evi Maltagliati, Camillo Pilotto, Carlo Ninchi, Giuseppe Porelli, Luisella Beghi, Letizia Bonini, Maurizio D'Ancora, Cesco Baseggio . *Distribuzione per l'Italia*: Generalcine.

La vicenda, tratta da una novella del Bandello, si svolge, come molti altri film, in Venezia, in quella Venezia dei Morosini e dei Foscari, in cui si sente talora il tarlo della corruzione e degli intrighi, portato, come dice lo stesso Doge, dagli stranieri che in gran numero si sono stabiliti nella città.

È la storia di due donne oneste, che per riacquistare l'amore dei loro mariti, giungono a scambiarsi le alcove in cui ciascuna, fingendosi l'altra, attira il proprio uomo. In questo che è l'episodio centrale del film s'inserisce l'idillio purissimo di un giovane e di una leggiadra donzella. Infatti il nuovo Romeo, nella notte del duplice tradimento, viene trovato ferito accanto alla casa in cui abitano i due aspiranti fedifraghi. Essi sono accusati dell'aggressione ed imprigionati; nella carcere hanno tutto il tempo di scambiarsi le più ingiuriose offese, non trascurando di insistere su quelli che ciascuno crede essere attributi esclusivi dell'altro.

La vicenda, aggrovigliatasi sempre più per l'interesse di ognuno dei personaggi a non svelare le proprie colpe, volge ad un tratto a lieto fine grazie alle due coraggiose donne che non esitano a confessare davanti al Doge il loro onesto tranello; e quando i mariti, svelatosi l'inganno, ritornano alla rispettive case, presso le proprie mogli, pentiti del tradimento non consumato, anche per i due giovani la storia si conclude felicemente, con il coronamento dei loro desideri.

Il film, pur agendo su un piano di burlesca comicità vorrebbe raggiungere degli scopi moralizzanti, affidandosi per questo intento soprattutto alle parole dei protagonisti e del Doge in modo particolare. Udiamo così dei discorsi che suonano condanna ai pervertimenti dell'epoca ed inneggiano, d'altro canto, alla sana vita della famiglia.

Quanto alla scenografia, molto curati gli interni in cui si può trovare qualche ricostruzione, con le necessarie modifiche, di ambienti tramandatici in quadri dell'epoca.

Lo stesso, in parte, dicesi per gli esterni. Amorosamente rivolto allo studio delle pitture di Caravaccio e di Bellini il regista ne ha tratto gli spunti per l'allestimento scenico che presenta una Venezia tutta coerente con i motivi essenziali dell'epoca. Poco sfruttata invece la scenografia naturale; si sarebbero potute trovare a Venezia inquadrature dell'epoca in luoghi magari

impensati. Gli esterni naturali sono del resto mostrati senza ricorrere ad aggiunte e sovrastrutture e rispettosamente osservando la storia dell'architettura.

Per questo il film si distingue da altri in cui non s'è badato ad anacronismi.

Notiamo di passaggio che la recitazione degli attori non si è sempre fusa con la atmosfera ambientale del film, restando, specie nei dialoghi, talvolta meccanica. Anche la scena del processo davanti al Doge ed agli altri barbuti signori, avrebbe potuto raggiungere, per gli spunti di felici trovate in essa contenute, degli effetti di insuperabile comicità.

Degni di attenzione la ricostruzione ambientale della vetreria e della fabbrica di merletti, e il modo con cui gli elementi documentari sono stati inseriti nella vicenda.

MARE

Paese d'origine: Italia . *Casa di produzione*: Diana Film . *Regista*: Mario Baffico . *Direttore di produzione*: Tullio Taormina . *Soggetto di* V. N. Novarese . *Interpreti*: Virginia Balestrieri, Luisella Beghi, Cesco Baseggio, Ugo Ceseri, Giovanni Grasso, Lauro Gazzolo, Enzo Taormina - *Aiuto regista*: Ignazio Ferronetti - *Operatori*: Piero Pupilli e Pietro Portalupi . *Fonico*: Luigi Puri . *Musica di* Francesco Casavola . *Scenografia di* Alberto Tavazzi - *Montaggio di* Ignazio Ferronetti . *Distribuzione per l'Italia*: Enic.

Quando ci è dato di vedere un film come questo, in cui si descrive un aspetto della vita del nostro popolo, pensiamo sempre che è proprio là, in quell'inesauribile fonte di soggetti che occorre cercare le trame per i nostri film.

Bisogna saper guardare: chi ha questa virtù non tarda ad accorgersi che ogni faccia della molteplice attività del popolo italiano, della nostra vera vita, fatta di sacrifizio e di lavoro, ha motivi di una suggestione tale da potersi difficilmente riscontrare altrove. Proseguiamo dunque coraggiosamente su questa via e che l'esempio altrui serva da richiamo.

Quanto si è detto non impedisce di notare le deficienze del film e soprattutto quel suo certo sapore di dilettantismo che per fortuna va scoparendo ormai dal nostro cinema. Bisogna curare di più i particolari, evitare che il pubblico si accorga che sullo schermo si muove ed agisce un mondo finto, che gli attori indossano abiti che non sono i loro abituali, che sconoscono il mestiere che viene loro appiccicato, che i pescivendoli vestano come banchieri da filodrammatica.

La recitazione di Giovanni Grasso ha saputo spesso trovare dei toni di sincera umanità, meglio ancora, però, se fosse stata più fluida, se avesse avuti minori accenti teatrali. Le stesse osservazioni vanno a quella di Ugo Ceseri sulla cui forza espressiva si è forse un po' troppo giocato e non sempre felicemente.

MANON LESCAUT

Paese d'origine: Italia . *Casa di produzione*: S. A. Grandi Film Storici - *Regista*: Carmine Gallone . *Direttore Generale*: Federico Curioni . *Direttore di produzione*: Nino Ottavi - *Soggetto dal romanzo dell'*Abate Prevost . *Riduzione e sceneggiatura di* Guido Cantini - *Operatore*: Anchise Brizzi - *Scenografo*: Guido Fiorini . *Costumi di* Titina Rota . *Direzione musicale di* Luigi Ricci - *Musiche di* Giacomo Puccini - *Interpreti*: Vittorio De Sica, Alida Valli, Dino De Luca, Giulio Donadio, Lamberto Picasso, Guglielmo Barnabò, Carlo Bressan . *Stabilimenti di* Cinecittà - *Casa di distribuzione per l'Italia*: Ici.

Una sera, la corriera d'Arras porta ad Amiens una ragazza: Manon Lescaut, diretta con altre compagne al collegio. Il cavaliere Des Grieux la incontra. I due si amano subito e decidono senz'altro di fuggire a Parigi dove trascorrono mesi di felicità. Ma ben presto rimangono senza denaro. Di fronte alla loro mesta casa è il palazzo del Ricevitore Generale De Brienne. La ricchezza attrae Manon. Il Ricevitore fa in modo che Des Grieux venga rapito e condotto alla casa paterna, ma il giovane riesce a tornare a Parigi dove diviene un celebre oratore. I due innamorati di nuovo s'incontrano e riprendono ad amarsi. Presto si ritrovano in povertà. Il

gioco dà a Des Grieux l'illusione della ricchezza, ma trattasi di una ricchezza effimera. Ancora colpiti dalla miseria e dalla sventura i due riescono a riparare in America. Un giovane s'interpone perchè a sua volta ama Manon. In seguito ad un duello Des Grieux e l'amata fuggono attraverso un'impervia landa. Manon colpita dalle febbri pestilenziali di quei luoghi, muore tre le braccia dell'amato.

LA VITA DEL DOTTOR KOCH

(ROBERT KOCH DER BEKAMPFER DES TODES)

Paese d'origine: Germania - *Casa di produzione*: Tobis Film - *Produttore*: Josef Paul Cremers e Gehard Menzel - *Regista*: Hans Steinhoff - *Direttore di produzione*: Gustav Rathje - *Sceneggiatura di* Walter Wasserman *e* Diller - *Dialoghi per la versione italiana di* Alessandro De Stefani - *Aiuto regista*: Rudolf Hilberg - *Operatore*: Fritz Arno Wagner - - *Musica di* Wolfgang Zeller - *Interpreti*: Emil Jannings, Werner Krauss, Viktoria von Ballasko, Raimund Schelcher, Hildegard Grathe, Theodor Loos - *Stabilimenti*: Tobis - *Metraggio*: 2800 - *Casa di doppiaggio*: Scalera Film - *Sistema di registrazione sonora*: Ultraviolet R. C. A. Photophone - *Direttore per la versione italiana*: Nicola Fausto Neroni - *Casa di distribuzione per l'Italia*: Scalera Film.

Dopo « *La vita del dottor Pasteur* » ecco quella del dottor Koch, di marca tedesca. È la storia di un medico condotto che vive in un paese di montanari, prodigando il bene della sua scienza tra la diffidenza degli uomini portati a vedere nei suoi atti curativi alcunchè di diabolico. Il medico si dedica particolarmente allo studio della tubercolosi ed alla ricerca dei suoi germi patogeni che riesce finalmente a scoprire con l'aiuto di un giovane collega.

Ma non basta essersi impossessati della verità; dopo gli sforzi ed i sacrifizi per vincere i misteri della natura occore anche lottare contro le prevenzioni degli uomini e non più dei montanari, sebbene dei grossi scienziati, e particolarmente del più insigne di essi.

Come è comprensibile, la verità e la giustizia finiscono per trionfare. Il Dottor Koch ha la sua gloria.

La parte del celebre medico è stata dinitosamente interpretata da Emil Jannings; peccato che il film risulti in definitiva un poco monotono e pesante, forse anche per quell'atmosfera cupa, tenebrosa che esso conserva per tutta la durata e che neppure i balli di corte, non necessari, d'altronde, riescono a dissipare.

Attorno alla vicenda dello scopritore del bacillo della tisi si è voluto aggiungere il piccolo dramma familiare della moglie che soffre per la trascuratezza del marito e l'idillio tra due giovani, idillio che assume nel film un valore tragico a causa della morte di uno di essi. Ambedue queste vicende sono però racchiuse in limiti ben proporzionati, onde non trascurare la trama principale che è, come si è detto, la descrizione della vita del dottor Koch.

Alquanto letterari i dialoghi.

BEL AMI

(BEL AMI)

Paese d'origine: Germania - *Casa di produzione*: Forst Film - *Regista*: Willy Forst - *Soggetto tratto dal romanzo omonimo di* Guy de Maupassant - *Sceneggiatura di* Willy Forst e Axel Eggebrecht - *Interpreti*: Willy Forst, Olga Tschechowa, Hilse Werner, Hilde Hildebrand, Lizzi Weidmuller - *Musica di* Theo Mackeben - *Casa di doppiaggio*: Fono Roma - *Sistema di registrazione per la versione italiana*: Western Electric - *Direttore per la versione italiana*: Guido Cantini - *Distribuzione per l'Italia*: Anonima Manderfilm.

È questa la prima volta che Willy Forst assume nello stesso film la doppia parte di interprete principale e di regista. La prova è riuscita e, pur senza raggiungere delle vette elevate, l'opera riesce a divertire e ad interessare.

Il romanzo di Guy de Maupassant, ridotto per lo schermo, ha assunto un certo sapore da operetta in cui si nota anche, per qualche cosa di superconvenzionale e di satirico che vi arieggia, una rimini-

scenza dello stile clairiano di alcun film; valga per tutti la caricatura della cantante e del ganimede nel caffè concerto, la trovata finale delle varie porte che si chiudono alle spalle delle amanti di Duroy e quella del surrealistico voltarsi della statua di Minerva per non dover far da testimone alle carezze dei due fidanzati. D'altronde anche la trama, e lo si è precedentemente notato rilevando il carattere operettistico del film, non ha nulla di reale, trattandosi della sbalorditiva quanto ultra rapida carriera di un simpatico bellimbusto che riesce a diventar ministro delle colonie francesi. Quel che interessa di più è la saporitissima e non sappiamo fino a qual punto fantastica descrizione della vita politica e giornalistica francese. Il redattore che trova nella moglie la preziosa autrice dei suoi articoli, il ministro che si serve dell'amante per i propri scopi politici, il proprietario del quotidiano legato a scandalosi affari commerciali, sono una gustosa satira dell'ambiente altolocato parigino, dove le questioni politiche s'intrecciano con quelle amorose, dove le donne hanno la parte preponderante.

Nel film si nota una certa ricercatezza degli effetti di macchina e della composizione dell'inquadratura, giungendo talvolta, però, a forme di sapore oleografico.

La recitazione di Willy Forst e degli altri interpreti è abbastanza sobria ed adeguata allo spirito scanzonato dell'opera.

LA VIA DELLA FELICITA'
(UMWEGE ZUM GLÜCK)

Paese d'origine: Germania . *Casa di produzione*: Ufa, gruppo Georg Witt . *Regista*: F. P. Buch . *Soggetto originale, dialoghi e sceneggiatura di* F. P. Buch e L. A. C. Muller . *Operatore*: Werner Krien - *Scenografi*: Ludwig Reiber e Willi Depenau . *Costumi di* Gertrud Steckler - *Montaggio di* Elisabeth Neumann - *Interpreti*: Ewald Balser, Lil Dagover, Eugen Klöpfer, Victor Staal, Claire Winter, Elfie Gerhard . *Metraggio*: 2415 . *Casa di doppiaggio*: Fono Film - *Casa di distribuzione per l'Italia*: Enic.

Crisi coniugale di Paolo ed Anna, con malintesi e casi disperati. La donna accetta la corte del bellissimo maschio per punire il marito dedito ad avventure con altre donne. Allorchè il marito apprende come la moglie abbia trascorso delle ore con il bel giovanotto in una camera d'albergo, non si mostra particolarmente mortificato.

IL ROMANZO DI UNA DONNA
(EFFI BRIEST)

Paese d'origine: Germania . *Casa di produzione*: Terra Film - *Regista*: Gustav Gründgens . *Soggetto dall'opera di* Theodor Fontane . *Operatore*: E. Daub - *Interpreti*: Marianne Hoppe, Karl L. Diehl . *Casa di distribuzione per l'Italia*: Minerva Film.

Una donna subito dopo il suo matrimonio sente il peso della vita di provincia in una cittadina della Germania bismarckiana. Invano ricerca nel grave marito l'amore. Non basta a ridare serenità alla sua esistenza la nascita di una bambina. Essa cede alla corte di un uomo anziano come il marito, ma spregiudicato e galante. Alcuni anni dopo vivendo da tempo a Berlino col marito e la figliuola, una lettera venuta fuori da uno scrigno rivela l'errore di gioventù, per lei già dimenticato. Il marito sfida il rivale e lo uccide in duello. Dopo lo scandalo tardivo, la donna ridotta sola viene accolta nella casa paterna e consunta dal male, muore.

LA GRANDE CORSA
(KING OF THE TURF)

Paese d'origine: America . *Casa di produzione*: United Artists . *Produttore*: Edward Small . *Regista*: Alfred G. Green . *Soggetto originale di* George Bruce - *Operatore*: Robert Plank . *Tecnico del suono*: Earl C. Sitar . *Costumi di* Bridgehouse . *Direzione musicale di* Frank Tours . *Montaggio di* Howard Anderson - *Interpreti*: Dolores Castello, Roger Daniel, Adolphe Menjou, Walter Abel . *Casa di doppiaggio*: Fono-Roma - *Metraggio*: 2470 . *Versione italiana di* Pierluigi Melani - *Casa di distribuzione per l'Italia*: Enic.

Un vechio proprietario ed allenatore di cavalli da corsa, rovinato dai vizi e dal-

l'alcool, s'incontra un giorno con un giovanissimo fantino costretto a far da mozzo di stalla per aver disubbidito all'ordine del proprio padrone di giunger secondo in una certa corsa. Tra i due invasati dalla passione per i cavalli, si costituisce un intimo legame d'amicizia fondato sulla riconoscenza e sulla stima reciproca. L'acquisto di un puro sangue per due soli dollari decreta la loro fortuna; il fantino e l'allenatore divengono i re degli ippodromi: ovunque compaia il cavallo prodigio sbaraglia tutti gli avversari.

Questo felice svolgersi degli eventi dura fino a che non si scopre che il fantino ha una famiglia di elevata condizione sociale e che egli è scappato senza più dare notizie di se. La madre si reca un giorno in casa dell'allenatore per riprendere il proprio figlio; qui avviene il fatto più importante: l'allenatore è il padre del fantino: la donna infatti è stata la sua antica moglie che, divorziata da lui, ha trovato un altro marito. Essi si accordano di non svelare il segreto al fanciullo che ritorna nella propria casa ed ai vecchi studi.

La passione per i cavalli lo tormenta tanto, però, che un giorno decide di rifugiarsi di nuovo presso colui che chiama devotemente «padrone» e di rimontare il suo favorito. Occorre dare al ragazzo una lezione che gli faccia scordare il padrone e il cavallo; egli non è nato per la vita e per l'ambiente corrotto delle scuderie. Che cosa può servire meglio allo scopo che distruggere in lui quell'ideale d'onestà, quell'aureola divina che il suo affetto sincero di fanciullo ha creato intorno al proprio padrone? Ecco, allora, che questi gli ordina di perdere la corsa; un'ingente somma, egli dice, gli sarà versata da alcuni allibratori di pochi scrupoli per tale giuoco. Il ragazzo è disorientato: non riconosce più il suo antico allenatore; pure decide di obbedire e corre quindi col proposito di non vincere; a un certo punto, però, l'orgoglio soverchia la sua volontà: anche questa volta giunge primo. Il padrone, fingendo una spietata crudeltà lo schiaffeggia sotto gli occhi della madre e lo abbandona. Termina così la storia del bimbo fantino.

La vicenda, non priva di effetti drammatici e sentimentali, è stata condita da aggiunte che per la loro banale convenzionalità, guastano quanto di buono poteva riscontrarsi in essa. Così, per esempio, nel film agiscono alcuni strani tipi di allibratori che non si comprende bene se si siano assunti il compito di far ridere o di introdurre la nota senzazionale e avventurosa.

D'altronde tutta l'atmosfera sa di quel sapore posticcio che è facile scoprire nei film americani di fattura corrente, al di sotto della loro lucida pelle. Non privo di interesse è il personaggio del fanciullo fantino e quello dell'allenatore, interpretato da Adolphe Menjou, che ritrova in alcuni episodi la sua vena felice.

LE TRE RAGAZZE IN GAMBA CRESCONO

Paese d'origine: U. S. America - *Casa di produzione*: New Universal Pictures - *Produttore*: Joe Pasternak - *Regista*: Henry Koster - *Aiuto regista*: Frank Shaw - *Sceneggiatura di* Bruce Manning e Felix Jackson - *Operatore*: Joe Valentine - *Tecnico del suono*: Bernard Brown - *Costumi di* Vera West - *Direttore musicale*: Charles Previn - *Interpreti*: Deanna Durbin, Charles Winninger, Nan Grey, Helen Parrish, Robert Cummings, William Lundigan, Ernest Cossart, Nella Walker - *Casa di distribuzione per l'Italia*: I.C.I.

Penny, Joan e Kay sono le ragazze in gamba figlie dei ricchi Craig. Durante la festa data in onore del compleanno del signor Craig, la figlia maggiore, Joan, annunzia il proprio fidanzamento col giovane Richard Watkins. Questa notizia colpisce fortemente Kay perchè la ragazza è segretamente innamorata di Richard. La sera stessa Penny riesce a conoscere l'infelicità di Kay.

Al Conservatorio di musica dove Penny studia canto, la ragazza incontra Harry Loren, giovane pianista e senz'altro lo invita a pranzo per la sera, certa che questi entrerà subito nelle grazie di Kay. Avviene invece che Harry si innamora di Joan

e questa ricambia la simpatia. Penny sfoga la sua pena gridando contro il giovane. I genitori e le sorelle credono che la piccina sia gelosa. La credono innamorata di Harry e pertanto le inibiscono il Conservatorio. In seguito Penny si convince come Harry sia veramente innamorato di Joan e allora la ragazza ha un'altra idea; fare in modo che Richard sappia che Kay lo ama. Il tentativo sta per essere frustrato. Ormai in casa Craig tutto è pronto per il matrimonio di Joan e Richard. Penny è disperata. Corre da suo padre riesce a fargli sospendere per un momento la sua intensa attività di affari e gli spiega come stanno le cose. L'indomani mentre tutti gli invitati attendono, papà Craig invece di accompagnare Joan all'altare, la fa fuggire da Harry che l'aspetta. Penny è finalmente soddisfatta anche perchè vede Richard prendere sottobraccio Kay, ora anch'essa felice.

UNA DONNA CONTRO IL MONDO
(WOMAN AGAINST THE WORLD)

Paese d'origine: America - *Casa di produzione*: Columbia - *Regista*: David Selman - *Soggetto e sceneggiatura di* Edgard Edwards - *Interpreti*: Ralph Forbes, Alice Moore, Collette Lyons - *Operatore*: Harry Forbes - *Musica di* Morris Stoloff - *Metraggio*: 2070 - *Casa di doppiaggio*: Fono Roma - *Direttore per la versione italiana*: Sandro Salvini - *Casa di distribuzione per l'Italia*: E. I. A.

In una fattoria americana vive una ragazza segretamente sposata ad un giovane che lavora nella stessa «hacienda». Un giorno il padre di lei, tipo intransigente e violento, scopre il vero stato della figlia e le ordina di separarsi dal marito. Questi parte per la città giurando di tornare a riprendere la legittima moglie quando si sarà creato una posizione. Nella nuova occupazione di guardiano notturno rimane, però, vittima di un assalto dei gangsters.

Rivediamo la vedova in casa di una zia a cui è andata a chiedere aiuto per la sua prossima maternità; la vecchia, che appare subito bisbetica e desiderosa di non veder turbato il ritmo consueto della sua vita, la manda in clinica dove essa dà alla luce una bambina e quando la infelice madre esprime l'intenzione di tenere la figlioletta con sè, nella stessa casa della zia, questa, in un momento in cui la nipote s'è allontanata, consegna la bimba a due ricchi coniugi senza figli.

La madre di ritorno reclama la sua creatura; la zia resta ferma nella sua decisione: succede un litigio, le due donne vengono alle mani, la vecchia cade a terra e muore. Qui finisce la parte più interessante e più umana del film; il resto comprende motivi convenzionali, cari alla cinematografia americana che ama le soluzioni felici dei drammi. La storia, infatti, continua; la donna accusata di omicidio viene condannata, malgrado l'intervento di un avvocato che, sicuro della sua innocenza ed avendo compresa la tragedia, s'è prestato ad aiutarla. Una volta scontata la pena essa dedica tutte le sue forze alla ricerca della figlia e per procurarsene i mezzi è costretta a far da adescatrice in un ritrovo equivoco. Dopo molte peripezie riesce a scoprire l'indirizzo della figlia. Può vederla e portarla addirittura con sè di nascosto.

Tanto le costa un'accusa per ratto. La ritroviamo di nuovo davanti a un tribunale; l'avvocato che già una volta l'aveva difesa può adesso provare la sua buona fede, anzi il suo diritto nel rivolere la figlia.

Ma la bambina non vuol tornare alla propria madre, essendosi affezionata ai genitori adottivi. La donna rinunzia alla figlia, confortata, in questo sacrifizio, dall'amore di un uomo, dell'avvocato.

RAGAZZE SOLE
(CLUB DES FEMMES)

Paese d'origine: Francia - *Casa di produzione*: Self - *Regista*: Jacques Deval : *Soggetto originale e sceneggiatura di* Jacques Deval - *Direzione musicale di* Angelo - *Interpreti*: Danielle Darrieux, Betty Stockfeld, Josette Day, Else Argal, Valentine Tessier, Junie Astor, Eve Fran-

cis . *Metraggio*: 2700 . *Direttore per la versione italiana*: Sandro Salvini -*Casa di distribuzione per l'Italia*: E.I.A.

Le ragazze sole, oltre un centinaio, vivono insieme in un pensionato parigino. Questa casa, per il munifico lascito di una benefattrice, offre economica ospitalità alle giovani che dovendo vivere sole nella capitale parigina, intendono difendersi dagli innumerevoli pericoli ai quali sono esposte continuamente. Ma le buone intenzioni della benefattrice e la sorveglianza della direttrice non bastano ad evitare che nello stesso pensionato la telefonista d'accordo con un losco figuro, approfitti della ingenuità e della povertà delle ragazze specie delle novizie, per metterle sulla peggiore strada.

Vittima di questa strana donna è una ragazza venuta da Copenaghen per studiare in una scuola d'arte di Parigi. Ad essa segue poco dopo Giulietta, una dattilografa ignorante e sciocchina, che però è vendicata da una sua amica la quale avvelena la perfida telefonista. Chi non ha aderito alle lusinghe della telefonista è una ballerinetta che ama per conto suo un giovanotto e riesce a farlo penetrare nel pensionato sotto vesti femminili. Ne risulta che proprio nella casa delle ragazze sole nasce una bella bambina.

AVVENTURIERA
(L'ÉMIGRANTE)

Paese d'origine: Francia . *Casa di produzione*: Vega - *Regista*: Léo Joannon - *Soggetto di*: J. Aurenche e Yves Allégret . *Dialoghi di* André Paul Antoine - *Sceneggiatura*: J. Companeez e H. Juttke - *Interpreti*: Edvige Feuillère, Jean Chevrier, Georges Lannes, Larquey, Aimos - *Operatore*: E. Schufftan - *Fonico*: Yvonnet - *Musica di* Michelet . *Scenografia di* R. J. Garnier - *Montaggio di* Yvonne Martin . *Casa di doppiaggio*: Itala acustica - *Metri*: 2662 - *Distribuzione per l'Italia*: Cine Tirrenia.

La trama di questo film è tutta in funzione di una certa idea che traspare già dal titolo: la redenzione ,cioè, per amore di un avventuriera che dipinta sotto cattiva luce alle prime battute, finisce col diventare l'eroina tragica. Da notare nel film una corrispondenza retorica degli stessi episodi in modo che mentre in uno di essi il personaggio appaia disprezzabile per bassezza d'animo, in un altro simile egli si dimostri già redento e padrone quindi della simpatia del pubblico. Così, nel caso nostro, il rifiuto, all'inizio della vicenda, dell'avventuriera a consegnare al suo uomo i diamanti, mentre invece la stessa alla fine li donerà spontaneamente per un nobile scopo. Ed ecco la trama: una giovane donna tiene mano, ad Anversa, ad una banda di ricettatori e contrabbandieri. Ne è capo un certo Dino, amante della donna, alla quale regala costosi gioielli, frutto dei suoi affari.

Una notte la polizia lo sorprende mentre con gli accoliti imbarca di nascosto delle pellicce; egli ripara nella casa dell'amante da cui pretende le gioie. Quì si rivela la passione di Cristiana, tale è il nome della donna, per i diamanti che non vorrebbe cedere a nessun costo. Quando vede sfuggirseli decide allora di telefonare alla polizia; l'amante è arrestato ed i preziosi le vengono restituiti. La sua soddisfazione dura poco: l'uomo è riuscito a scappare ed ella ne teme la vendetta. Tra i suoi amici c'è, però, anche uno strano tipo di fantino in cerca di una donna disposta a seguirlo in Africa; Cristiana parte con lui. Sul piroscafo il fantino si ammala e deve sbarcare a Lisbona; egli vorrebbe con se la donna che invece, temendo di essere ancora vicino all'ex amante, si nasconde nella cabina di un ufficiale del piroscafo di cui riesce ad ottenere la pietà. Quando si scopre l'imbroglio il comendante destituisce dalle funzioni l'ufficiale; questi per amore della donna non si ribella. Intanto la nave giunge a destinazione in un porto dell'Africa. Agli emigranti in cerca di lavoro è fatto divieto di sbarcare non avendo la ditta ingaggiatrice pagato al governo inglese, padrone della colonia, la cuazione pattuita. Interviene allora l'avventuriera che redenta dall'amore del giovane ufficiale consegna all'agente del governo i suoi gioielli: gli emigranti possono sbarcare; anche i due innamorati decidono di ricorstruirsi una

vita in quel luogo. La storia però finisce tragicamente; infatti il contrabbandiere eva. ha segiuto la donna e quando questa gli dice d'amare un altro uomo egli la uccide.

FUORI SERVIZIO
(VACANCES PAYÉES)

Paese d'origine: Francia - *Casa di produzione*: Gallie Films - *Regista*: Maurice Cammage - *Soggetto di* Jean Rieux - *Operatore*: Géo Clerc - *Interpreti*: Duvallès, Suzanne Déhelly, Christine Delyne, Léon Belières, Andrex, Palau, Serjius - *Metraggio*: 2890 - *Casa di doppiaggio*: Fono Roma - *Casa di distribuzione per l'Italia*: Enic.

Uno sciocco marito approfitta di quindici giorni di vacanza per allontanarsi dalla moglie, Se ne va a Montecarlo dove riesce a vincere mezzo milione ma rischia di farselo rubare da tre malviventi. Incontra sua moglie scambiandola per una sciantosa. Crede di aver perduto il suo denaro, invece lo ritrova a Parigi assieme alla moglie la quale agisce con civetteria appunto per piacere al marito.

VAMPYR

Paese d'origine: Francia - *Produzione*: Dreyer, 1931 - *Regista*: Carl Th. Dreyer - *Scenario di* Carl Th. Dreyer *dal romanzo* «*In a Glass Darkly*» *di* R. B. Sheridan - *Scenografo*: Hermann Warm - *Operatori*: Rudolph Maté e Louis Née - *Musica di* Wolfgang Zeller - *Interpreti*: Julian West (David Gray), Rena Mandel, Sybille Schmitz, Hieronimko, Mauritz Schutz. — (*Una copia dell'edizione originale è presso la Cineteca milanese* « *Mario Ferrari* »).

Il vampiro è l'ultimo film di Carl Th. Dreyer, e fu realizzato nel 1931 in Francia, dove il regista danese era rimasto dopo aver girato *La passione di Giovanna d'Arco*: poco dopo la fine della lavorazione egli impazziva, ponendo così termine alla sua attività d'uomo del cinema che, pur non avendo « fatto scuola » (non si conoscono opere da lui derivate) rimane a rappresentare un eccezionale temperamento artistico e una non comune padronanza degli elementi tecnici del cinema.

Come i precedenti lavori, *Il vampiro* (nell'edizione originale *L'étrange aventure de David Gray*, tratto dal romanzo *In a Glass Darkly* di Sheridan, su scenario dello stesso Dreyer) porta evidenti le tracce della lunga ed accurata elaborazione senza la quale Dreyer non girava: la preparazione di *Desiderio del cuore* e di *L'angelo del focolare* durò quasi cinque anni, tre ne occorsero per *Giovanna d'Arco* e altri tre per *Il vampiro*, con le sue opere egli veniva così a compiere un giro d'orizzonte quasi completo, toccando successivamente il film fantastico (*Fogli del libro di Satana*, 1920), il film fiabesco (*C'era una volta*, 1921), quello storico (*La quarta alleanza di Madama Margherita*, 1920) e infine il psicologico (*Desiderio del cuore*, 1925): tutte le sue esperienze culminarono in *Giovanna d'Arco* (1928) e nel *Vampiro*; nè era possibile andare oltre, per sicurezza d'impostazione ed efficacia realizzativa, chè s'egli avesse fatto altri film forse non avrebbe potuto che scendere e i suoi difetti e le manchevolezze, malgrado le quali ed anche in virtù delle quali belle sono le sue opere, avrebbero vinto il poeta e concesso via libera all'accorto crea-

tore di arabeschi stilistici nei quali si intravvede la facile compiacenza e la maniera.

Opera di fantasia allucinata, lontana dalla realtà quanto lontano ne è il surrealismo e da questo differenziandosi per certe doti di coerenza e precisione del tutto particolari, *Il vampiro* potrebbe facilmente essere confuso con i cosidetti film a carattere « orrido fantastico », se lo si volesse considerare valendosi d'una facile e superficiale mentalità: ma perlomeno ingenuo sarebbe l'asserire, una volta postulata l'evidenza d'un'ispiratrice finalità, che la creazione di Dreyer, e il *Mabuse* di Lon, *Golem* di Wegener, *Nosferatu* di Murnau e *Dottor Jekyll* di Mamoulian, siano nati per il gusto e la compiacenza di terrorizzare o cercar di terrorizzare facendo così facilmente leva sulla malleabilità emotiva della massa: lo stesso carattere ricercato, poco comune di queste opere fragili e raffinate, testimonia il contrario.

Il vampiro è maturato in una fantomatica atmosfera di serra surrealista tipicamente parigina, ma molto si discosta dal movimento, diciamo così, ufficiale di Bréton, la sua sintassi non è derivata dalla grammatica di Dali o Man Ray, ma si apparta, prende lo spunto forse da un presupposto tipicamente intellettualistico, ma Freud non c'entra, la realizzazione è diversa, diverso il clima, personale l'applicazione dei ritrovati del cinema d'avanguardia; riporta inoltre, dato che sono di prammatica i paragoni letterari e pittorici, ai cosidetti romanzi neri inglesi della fine del '700, a Walpole, a Poe e sopratutto a Gérard de Narval del quale realizza quello stato di sogno che l'autore di « Silvia » definiva « supernaturalista », e vi è materializzato con un'incursione nel campo della fantasia facendo continuo uso però di mezzi rigorosamente realistici, d'un realismo primitivo stringente e forzosamente imposto nel quale si riconosce certo stile nordico-naturista posto in contatto (spesso in conflitto) con un'estrema raffinatezza letteraria; dal punto di vista « pittura », ricorda Bosch riguardo allo spirito e l'impressionismo, riguardo alla forma; cinematograficamente è solo Dreyer.

Lo stile vi è determinato da un costante indugiare su particolarità ambientali, su elementi fisici, su fattori direttamente determinanti: il regista vuole dimostrare l'assurdo per eccesso d'evidenza; poi a volte pare che la sua macchina da presa vagabondi per conto suo, svogliatamente, alla maniera di Vertof quando ci s'accorge ch'essa ci ha portati invece pacatamente in pieno dramma o in espansione lirica: in un'atmosfera velata, nebulosa (la fotografia di Matè è tanto sfumata e stemperata quanto incisiva e chiaroscurale era in *Giovanna d'Arco*) nella quale ogni gesto è stanco, lento e come smorzato da una suprema, calma coscienza interiore estranea alla realtà del mondo tangibile; in un clima torbido nel quale si aggirano i personaggi allucinati sì, ma umanamente e non alla violenta maniera espressionista e per automatismi subcoscienti; con un tono incantato che altera il rilievo delle cose materiali diluendole in un dubbioso bagno d'assoluto, *Il vampiro* porta attraverso innumeri episodi la sua favola verso la realizzazione d'un universo fantastico, nel quale le leggi secolari dello spirito umano vanno sovvertendosi e lentamente vengono distrutte, o se ancora in vita, portate a sfiorare una nera magìa medioevale: il mondo surreale di Dreyer non è in opposizione con la realtà, ma in un primo tempo vi scorre tangenziale, poi cerca di superarla.

La trama del *Vampiro* è semplice, e sopratutto dominata dal fattore « magia »: certe situazioni, certi fatti, taluni svolgimenti sfuggono all'analisi: o li si accetta, o li si considera da un polo diametralmente opposto; e nel primo caso del frammentismo

evidente, delle posizioni arbitrarie, degli espedienti si può anche non accorgersi (che a loro sopperisce una stretta e rigorosa funzionalità cinematografica), se si riesce ad immedesimarsi nell'anima del film, a costo di subirne gravami sul sistema nervoso, chè a volte si è oppressi da sequenze condotte con un ritmo esasperante e suggestivo, denso d'allusioni, riferimenti e richiami difficili da seguire ed assimilare. La storia è questa: un giovane, David Gray (già portato per natura all'evasione in zone trasognate, avverte la didascalia iniziale) giunge una sera a Courtempierre, in riva ad un lento e placido fiume; nell'alberguccio dove intende pernottare riceve da un uomo, che è il proprietario del vicino castello, un pacchetto da non aprirsi se non dopo la morte di costui; spinto da « ombre misteriose » corre verso l'abitazione dello strano personaggio e lo trova morente, colpito da una fucilata nella schiena, mentre una delle di lui figlie, Léone, giace ammalata sotto l'influsso del vampiro. Il mostro è una crudele donna, di nome Marguerite Chopin, che esce dalla tomba con la complicità del medico del luogo e del guardiacaccia, per saziare la sua sete di sangue: il film narra appunto la lotta del giovane contro l'incantesimo, e la sua vittoria finale.

Ad un certo istante, David Gray si trova nel parco del castello, seduto su una panchina, assorto: lentamente la sua personalità si scinde, si sdoppia, ma non eticamente in due termini contradditori come il dottor Jekyll (natura bestiale e natura spirituale) bensì metafisicamente, abbandonando definitivamente i riferimenti all'oggettivo per penetrare in uno stato di supercoscienza che lo porta, spinto da una forza incontrollabile, nella casa del medico succube: vi entra, ripassano davanti ai suoi occhi teschi ed oggetti magici, bizzarri, disposti ad arte, come plastiche nature morte; vede in un angolo un grande e candido coperchio di bara con su scritto « rammenta che sei polvere e alla polvere tornerai », un po' discosta è la bara, s'avvicina, ne solleva il lenzuolo e vi vede giacere se stesso, morto, gelido, impenetrabile, con gli occhi sbarrati verso l'alto. Ha inizio il funerale, che è ripreso dall'interno della bara: la macchina da presa inquadra il volto del morto e il finestrino sovrastante: vi appare la torva figura del guardiacaccia mentre uno stridere roco di trapano suggella il coperchio, poi le angolazioni della chiesa e del campanile, lo stormire pacato degli alberi del viale nel ritmo stesso del funerale cullato ed accarezzato dall'ondeggiare lieve dei rami e delle loro ombre sul volto del cadavere che « vede » per un'ultima volta il cielo e la vivida freschezza della natura: tutto ciò costituisce una sequenza unica nel suo genere, all'incanto della quale è impossibile sfuggire.

Va allora il giovane, assieme al servo del castello, a scoperchiare la tomba del vampiro, trafiggerne il cuore e frantumarne i resti ricacciandolo così nella morte: cessa l'incanto, spezzata è la magia, un corvo stride, s'alza una tempesta, il guardiacaccia precipita da una scala e vi giace, morto, il medico fugge e si rifugia in un mulino, entra in una camera, ma questa è proprio quella di raccolta della farina, la macchina è in movimento, il medico disperatamente avvinghiato all'inferriata muore soffocato dalla farina cadente dall'alto; e vien fatto di pensare alla morte nelle sabbie mobili brettoni narrata da Hugo.

Un germinale desiderio di liberazione, un crescente ed ininterrotto accrescersi di luci pacificatrici pone il substrato spirituale del *Vampiro* su basi d'una dolorante e trionfante umanità: vinto l'incubo, nel finale, il giovane libera Gisèle, poi essi passano il fiume velato di nebbia, e giunti a terra attraversano, tenendosi per mano come bimbi, una foresta

geometrizzata, tutta a file d'alberi paralleli, incamminandosi verso la certezza della vera vita, che è al di là di quella che viviamo; questo motivo « inizio di una nuova esistenza » è stato ampiamente sfruttato poi, in *Tempi moderni* di Chaplin, da Renoir nel *Les bas-fonds* ecc., ma solo qui gode di vera e fresca verginità.

Forse, *Il vampiro* vale, più che per la sua costruzione esteriore di fatto o vicenda, per il carattere immaginifico cioè essenzialmente cinematografico: una grande dovizia d'impressioni pittoriche, di particolari simbolici, di accostamenti sfumati vi testimonia, come si è detto, il gusto e la predilezione per la creazione ambientale d'atmosfera; in esso tutto è espresso attraverso l'immagine, e in quest'ultima si magnetizza e concentra il significato dell'azione, fissando l'inquadratura in maniera da imprimerla nello spettatore e poi muovendola per dimostrare il senso della precedente affermazione: così la sequenza iniziale (l'insegna dell'albergo, il contadino con la falce), la scena in cui l'ombra del guardiacaccia zoppo va ad assumere la posizione fisica del di lui corpo, e poi quel marionettistico danzare d'ombre sulle pareti al suono d'uno stridulo violino, la scoperchiatura della tomba, certi esterni: predilezioni del regista, forse non del tutto corrette, ma suggestive, belle; e di fronte alla bellezza sensibile, la logica passa in secondo piano. La tecnica di recitazione che Dreyer ha richiesto dagli interpreti (che sono Sybille Schmitz, Rena Mandel, Julian West e Maurice Schutz) è tipica del film muto, e ne porta i dogmi all'esasperazione: il volto umano considerato come proieziose espressiva di tutto il mondo interiore, ponente in evidenza tutte le tonalità, le sfumature psicologiche e sensitive in un continuo gioco di variazioni impercettibili e via via più intense. Regista d'immagini, Dreyer nulla ha perduto a contatto del sonoro, anzi ne ha tratto un esempio dimostrante l'efficacia del ritrovato, se applicato con discernimento, se usato in maniera da non deviare l'attenzione dai fondamentali valori visivi: più del commento musicale di Wolfgang Zeller notevole è l'uso del parlato: Dreyer lo adopera solo quando è strettamente indispensabile, oppure in maniera contrappuntistica: si ricordi lo scroscio improvviso della preghiera dell'infermiera presso il letto di Léone malata: opposto al quasi totale mutismo dell'opera, ottiene un risultato efficace scrollando l'atmosfera morbosa dell'ambiente, elevandosi come una protesta contro il male.

Basato sul gioco alterno di piani varianti in profondità e sul montaggio ritmico opponente valori dinamici a valori statici (l'azione è spesso interrotta dalle scene in cui David Gray legge la storia dei vampiri), a volte simbolista, mai schiavo di facili avanguardismi, spesso superante la sua morbida finzione con incisioni profondamente umane, *Il vampiro*, per clima e poesia si protende al di là del reale: si è accennato al « supernaturalismo », ed è la migliore definizione che se ne possa dare. Dopo averlo realizzato, Dreyer poteva sparire, chè aveva dato qualcosa avvicinantesi, e di parecchio, al capolavoro.

GLAUCO VIAZZI

Rassegna della Stampa

GLI ALLIEVI DEL CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA E LA PRODUZIONE

La posizione degli allievi del Centro Sperimentale di Cinematografia nei confronti della produzione è veramente un problema da risolvere con la massima urgenza ed energia. Troppo spesso i produttori fingono d'ignorare affatto, non diciamo l'organizzazione, ma fin l'esistenza del Centro, o, tutto al più, si trincerano dietro una sprezzante indifferenza, che stimano di poter giustificare validamente ripetendo a sazietà quei rari esempi di allievi — esclusi dal Centro per insufficienza — che si sono abbassati a contratti mortificanti e a ruoli di infimo ordine. È naturale conseguenza delle mentalità mercantile della gran maggioranza dei nostri produttori che gli allievi diplomati del Centro, tranne le rarissime eccezioni dei fortunati, debbano affrontare agli inizi della loro carriera artistica, difficoltà ed ostacoli pressochè insormontabili, a meno che non vengano a patti con la loro coscienza, a meno che non si pieghino a compromessi morali ed artistici.

È veramente edificante leggere quanto scrive A. Li. *sull'«* Osservatore Romano *» del 29 settembre. Non si tratta di giudizi generici e di accuse vaghe, ma di dati di fatto non facilmente camuffabili, che parlano con la chiarezza della realtà.*

La visita di un giovane volonteroso e capace, presentatoci da un'autorevole personalità cattolica, ci ha procurato un vivo rammarico. Questo giovane d'anni, ma non di esperienza cinematografica, diplomato, se così possiam dire, dal Centro sperimentale, già aiuto regista ecc. ci ha confessato la sua delusione per l'atmosfera, i metodi e le finalità tuttora vigenti nell'ambiente cinematografico.

« Vi sono persone — egli ci ha detto precisando alcuni nomi — che oltre alle passeggiate per i viali di qualche stabilimento, alle sporadiche capatine nei teatri di posa, alle colazioni ufficiali, ecc. ben poca attività rivolgono a migliorare gli indirizzi, suggerire innovazioni, correggere distorsioni. Per queste, non di certo sfibranti incombenze, percepiscono vistosi appannaggi, mentre altri, come me, pur desiderosi di lavorare, si vedono obbligati a mutar via, perchè impossibilitati a vivere.

« La mia coscienza, è vero, non mi consente di collaborare a qualsiasi produzione, ad accettare compromessi o altro; tuttavia, questa rinuncia a quello che è stato il mio ideale per molti anni e verso il quale mi sento versato, mi è oltremodo penosa. I doveri familiari m' impongono un'occupazione senza sosta, senza attese e, purtroppo, tutto è ancora aleatorio nel cinema... ».

Tali dichiarazioni ci hanno vivamente rattristato. In quel giovane, presentatoci con parole davvero lusinghiere, non scorgevamo un isolato, un naufrago — per intenderci — del cinema; bensì uno dei tanti che, pur animati da buone intenzioni, si vedono costretti a mutare indirizzo alla propria esistenza.

Orbene, è questo un sintomo di trascurabile importanza? Non crediamo. Infatti, se proprio i giovani abbandonano l'agone è ovvio presumere che nel cinema conti-

nueranno a rimanere abbarbicati gli attuali despoti i quali, per il fatto di trovare facilmente i necessari crediti bancari, proseguiranno indisturbati a produrre quanto di più redditizio può riuscire alle loro personali aspirazioni, ma di meno giovevole al miglioramento della industria artistica del cinema.

E altrettanto chiaramente su « *Cinema* » *del 25 settembre, Rosario Leone, denuncia il malcostume dei produttori italiani e il suo articolo, dal titolo fin troppo eloquente di* « Lettera morta? », *rappresenta per noi un significativo sintomo di comprensione che ci conforta a insistere nella nostra battaglia, certi che la nostra fede saprà aver ragione, presto o tardi, di ogni ottusità, e certi che il Cinema italiano avrà finalmente una sua linea, un suo stile, una sua pulizia, e saprà corrispondere allo sforzo e alla fiducia del Regime.*

Il Ministero della Cultura Popolare ha diramato il bando di concorso per l'ammissione di nuovi allievi al Centro Sperimentale di Cinematografia per il venturo anno scolastico 1940-41; concorso che aprirà le porte del Centro a cinque allievi registi, a dieci allievi o allieve attrici, e che riguarda inoltre otto posti nella sezione ottica, cinque nella fonica e cinque nella scenografia. Fin qui tutto bene, anzi ottimamente.

Ci sono nel nostro paese moltissime altre istituzioni similari, superiori o meno, per studi e carriere, che mettono a concorso un determinato numero di posti, supponiamo per ispettore, per segretario, direttore, assistente, tecnico, ecc..; ci sono poi delle scuole, molto serie — e guai se non lo fossero, — specie militari, che mediante un difficilissimo concorso per esame ammettono allievi ad un limitato numero di posti. Dopo l'opera di selezione e dopo anni di studi e di fatiche e di educazione, gli allievi non più implumi ma aquilotti dirozzati al mestiere, entrano in possesso di quel titolo o di quel grado che automaticamente li introduce nella vita attiva. Molto spesso alcuni vengono disseminati lungo lo scabroso cammino: sono gli inetti che non potranno riuscire. S'intende perciò che quei tali riusciti ad ottenere l'idoneità, siano in possesso di requisiti speciali che dànno affidamento per le responsabilità loro in futuro affidate. Si creano così quelle magnifiche forze destinate a mantenere, perpetuare e migliorare la fiaccola del progresso militare, industriale e commerciale della Nazione.

Il Centro Sperimentale sorto nel 1936 e stabilitosi nell'edificio di via Foligno in Roma, venne poi trasferito nel 1939 sulla via Tuscolana, in una sede nuova atta a contenere tutte le attività ad esso pertinenti. Sono stati anni di lavoro e di preparazione che hanno collaudato e corroborato la pazienza e la costanza e la dedizione di quello scelto corpo insegnante. Alcuni maestri sono stati cambiati, alcuni, bravissimi, mantenuti, altri nuovi, giovani e preparati, sono stati ammessi. I corsi, tutti frequentatissimi, sono quelli che si sa: regìa, produzione, recitazione, ottica, fonica, ecc. Tutte le branche del cinema vi hanno trovato posto, diremo insomma che tutte le specialità vi sono state sapientemente introdotte, onde selezionare e sfornare poi quel determinato numero di preparatissimi attori o attrici, registi, direttori di produzione, operatori ecc. Noi vogliamo ora chiedere: i produttori, i dirigenti, i presidenti di società, si sono mai accorti nei loro viaggi quotidiani o quasi a Cinecittà dell'esistenza sulla loro destra, in Via Tuscolana, dell'edificio del C.S.C.? Oppure la velocità delle loro macchine areodinamiche e la scherzosità dei compagni o più spesso delle compagne di viaggio ha distratto il loro sguardo da quella bella visione? Poco tempo fa lanciammo su queste colonne « *Nove romanzi* » dedicati ad altrettante allieve del Centro, una più attraente dell'altra; e tutte preparate a sostenere ruoli di primo piano. Non sappiamo che qualche persona abbia preso in piena considerazione la nostra gratuita segnalazione. Ci piace ora di domandare: ma è forse vero che non ci si sia ancora accorti dell'esistenza del Centro Sperimentale, oppure c'è qualche ragione

che ostacoli i prodotti del medesimo? Sanno i produttori che dal Centro Sperimentale escono annualmente tanti attori e tante attrici, tanti registi e tanti fonici, che vengono fuori insomma dei buoni elementi italianissimi, figli di casa nostra? O dobbiamo credere che nessun affidamento è da quei suddetti a questi ultimi accordato? Oppure che a nostra insaputa i medesimi allievi od allieve abbiano preferito scomparire e prendere un'altra strada piuttosto che imparare « l'arte di scendere e salire l'altrui scale »? I casi infatti di ammissione nella produzione sono piuttosto rari, e i nomi della Valli, di Cecchi, di Crisman, della Beghi, di Bressan tra gli attori, e di pochi altri (in funzioni per lo più secondarie) tra i registi o i tecnici, non bastano per far credere il contrario. Ma noi vogliamo domandarci ancora: chi sono queste Katiusce, queste Jole, queste Vere, queste Ali, e quei tecnici, dai nomi sconosciuti e stranieri che assieme a registi altrettanto ignoti e stranieri appaiono in alcuni film nella produzione di casa nostra? Si chieda loro l'identità, il loro atto di nascita, il loro battesimo e magari quello dei loro avi, ed allora rideremo! Sono forse più bravi dei nostri, taluni tra questi pseudo attori o tecnici stranieri? Noi accordiamo che sia giusto ammettere degli autentici artisti forestieri, direttori, attori o tecnici nella nostra produzione; come pure troviamo naturale che nelle doppie versioni debbano figurare un attore od una attrice di fama internazionale, e questo per l'esistenza e la salute della stessa doppia versione; non possiamo ammettere però che si preferisca una « scamorza » di tecnico, operatore o fonico ecc. straniero ad un tecnico italiano altrettanto valoroso, che si preferisca una di quelle poco italiane Katiusce o Vere ad una nostra attrice con tanto di patente del C. S. C., che s'ignori per film di tono normale l'esistenza di tanti altri attori o tecnici con tanto di diploma.

Il Ministero che tanto saggiamente, ogni qualvolta è necessario, entra in merito a tutte le cose del cinematografo, trovi un possibile accomodamento, invogli i produttori a tener presente il C. S. C., magari con una opportuna deliberazione od addirittura norma ministeriale. Chè insomma questi diplomati non debbano rimanere lettera morta. Alcune revisioni sono procrastinabili, altre sappiamo essere tuttora in gestazione, ma due o tre, come questa sopra trattata, sono da prendere subito in mano e da condurre energicamente a termine.

Comunque non saremo noi a fare lettera morta delle cose che ci stanno più a cuore.

Sullo stesso argomento ci piace riportare anche questo breve pezzo di Sandro Giusti, apparso su L'Ambrosiano *del* 9 *ottobre.*

Ogni tanto spunta fuori un concorso per la ricerca di uno o più giovani attori. Poichè non crediamo all'utilità di questi concorsi, i quali non fanno che accrescere le già folte schiere di quanti s'illudono di poter fare del *cinema*, ci sia permessa una domanda.

Perchè i... geniali promotori di queste iniziative non volgono i loro sguardi al Centro Sperimentale?

Il Centro Sperimentale è un serio ed inesauribile vivaio di attori, dal quale sono usciti giovani che si sono già solidamente affermati. Tanto per non far nomi, ricordiamo Alida Valli, Luisella Beghi, Clara Calamai, Nino Crisman, Andrea Checchi, Ugo Sasso, ecc...

Il Centro Sperimentale è una cosa seria; i concorsi, novantanove volte su cento, no. Servono a mettere in circolazione degli spostati, i quali inizieranno e concluderanno la loro carriera in qualche caffè di via Veneto.

CRITICA CINEMATOGRAFICA

Sotto questo titolo Mat *su « Meridiano di Roma » dell'*8 *settembre XVIII, lamenta con sacrosante parole, la piaga di certa critica cinematografica, specie della stampa quotidiana, dove è assai raro avere la ventura di leggere una recensione precisa e circostanziata, un giudizio consapevole e puntualmente critico; dove il più spesso,*

tra le gratuite e tutt'altro che peregrine divagazioni del sedicente critico, è solo possibile riconoscere l'incertezza e l'impreparazione, che il tono evasivo e l'aria affettatamente candida di cronista obiettivo inutilmente si sforzano di nascondere.

Siamo d'accordo che ogni individuo ha un suo modo d'esprimersi e che sarebbe vano e sciocco pretendere da tutti uniformità di linguaggio, d'esposizione e di analisi. È altrettanto vero però che il pubblico, quando legge un articolo di critica cinematografica, desidera conoscere, nel modo migliore e più chiaro possibile, il parere del critico sul determinato film che attira la sua attenzione.

Per ottenere questo scopo, il critico che conosce il proprio mestiere, che ne ha passione ed è in possesso di una cultura specifica adeguata, racconta prima e se lo crede opportuno la trama del lavoro, passando poi a giudicare innanzi tutto l'opera del regista, che del film ne è autore, e via via l'interpretazione, la musica, gli speciali effetti dell'operatore, ecc., ecc. Dal complesso di queste varie osservazioni, balzerà chiaro il giudizio del critico e il pubblico saprà quanto vuole sapere: se il film è bello o brutto. Semplice, vero?

Ma... c'è un ma anche qui, come nelle favole del Collodi e dei fratelli Grimm. Il guaio si è che molti critici cinematografici non sono tali per quel tanto di competenza specifica cui accennavamo dianzi, ma perchè essendo bravi in un altro settore dell'attività artistica, sia letteraria o teatrale o delle arti plastiche, sono stati ritenuti capaci dal direttore del giornale di poter assolvere anche quel determinato compito. Gravissimo errore del responsabile del giornale, smodata e illogica presunzione dello scrittore, che non vuole ammettere la sua ignoranza in quel campo.

Ne viene di conseguenza, che quando l'incompetente deve giudicare un film, scopre immediatamente il proprio tallone d'Achille. Egli infatti — lo abbiamo già detto — per meritarsi quel posto, di solito ha dimostrato di essere un discreto scrittore: messo alle strette e dovendo parlare per esempio di un film visto all'« Arena Esedra » di Roma, racconterà prima di tutto del piccolo locale all'aperto inauguratosi venti anni fa nella piazzetta del suo villaggio, del chiosco dove si vendevano i gelati, delle immancabili famiglie piccolo-borghesi che vi si recavano a prendere il fresco nelle afose e sonnolenti serate di mezzo agosto..

A questo punto, e con un nostalgico e mesto sorriso nella... penna, egli vi svelerà che, in quella piazzetta, il padrone del chiosco ebbe un giorno la luminosa **idea** di darvi degli spettacoli cinematografici all'aperto, che non sarebbero quindi altro che gli ignari e oscuri precursori dell'« Arena Esedra ». E qui, altra descrizione del locale romano, delle ballerine e dei cantanti che vi si esibivano, con un ricordo personale per l'immacolata giacca del Maestro Fragna. Il pezzo è giunto alla fine e per il film resta lo spazio sufficiente per elencarne il nome degli interpreti e del regista.

Dove è da notare, tra parentesi, che il Mat, *con l'aria di non volersi impegnare direttamente, quando afferma che il critico dovrebbe « giudicare* innanzi tutto *l'opera del regista, che del film ne è autore », implicitamente prende posizione nel fin troppo dibattuto problema della paternità dell'opera cinematografica, di cui si discorre più ampiamente in altra parte di questa Rassegna.*

Ma il Mat, *non contento di avere scoperto la piaga, in realtà cronica e pericolosa, della critica cinematografica, indugia, con sadica compiacenza, a mostrarcela nei suoi particolari più ripugnanti, anzi, nel timore di non essere stato sufficientementee eloquente, vi applica una lente d'ingrandimento che, alla fine, esagera i contorni del male e rende grottesca la lezione di patologia critica iniziata con tanto fervore.*

Ma vi è di peggio. Quello che abbiamo presentato prima, sarebbe il critico innocuo, che fa della critica come passatempo, per andare gratuitamente al cinema, dove magari schiaccerà un confortevole pisolino sulle morbide poltrone del **Cinema**

Barberini (anche queste, più volte da molti descritte); ma vi è purtroppo il tipo pericoloso, il critico che si autodefinisce colto, mai però di cinematografo, naturalmente! Questi, quando fa della critica, risale per lo meno ad Aristotile, parla delle Guerre Puniche, del vicino di banco alla Sorbona, della mela di Newton, della mosca tsè-tsè, del primo presidente degli Stati Uniti d'America, di Carlo VIII e delle sue trombe, di Mata-Hari e della suocera del cugino Filippo. Per il film bastano quattro righe, per parlar male della prima attrice (mai conosciuta), svelare il mistero del suo quarto matrimonio (di cui ha sentito parlare dalla competentissima primogenita), e mettere in fila sette parole tecniche che facciano impressione: carrellata, inquadratura, dissolvenza, primo piano americano, ecc. E la critica è fatta.

Lo strano è che questi critici godono di una enorme quanto immeritata reputazione di competenza e di buon gusto; mentre noi proporremmo invece l'istituzione di un severo esame di collaudo per l'ammissione nella categoria, sicuri che pochi di loro si salverebbero.

Lo spunto a queste nostre osservazioni lo abbiamo avuto alla lettura di una critica al recente film di Raffaello Matarazzo, « *Giù il sipario* », comparsa su di un diffuso e quotato settimanale letterario. Noi che avevamo visto il film — una povera cosa priva d'interesse e di commozione, senza trama e per giunta con una fotografia pessima — ci attendevamo di leggere, se non una stroncatura, almeno una buona enumerazione delle sue qualità negative. Invece il critico che nella sua estrema ignoranza di quello che è una narrazione cinematografica, non si era accorto della povertà del film, si attardò in una prolissa quanto inutile e alquanto originale disamina dell'origine del nome teatrante, con la scusa che il film in questione aveva l'intenzione, rimasta tale, di presentare un quadro della vita di poveri attori di teatro. Ma il critico, che nella specie avrebbe potuto almeno fare opera utile da un punto di vista strettamente cinematografico, per la sua storia intendiamo, non seppe neanche citare qualcuna delle opere che hanno preceduto questo tentativo del Matarazzo, e che pure sono tante. L'America ci ha dato « *La canzone di Magnolia* »; gli inglesi un film su Garrick; i francesi quell'« *Entrée des artistes* » ormai classico, di Duvivier; il critico avrebbe potuto anzi, a questo proposito, malinconicamente osservare come uno dei nostri migliori attori di doppiaggio sia stato chiamato a vivere da autentico cane una di quelle parti, cui egli ha saputo dare tante volte vita attraverso il microfono della sincronizzazione: parliamo di Giulio Panicali, attore disperso nella marmaglia dei teatranti di « *Giù il sipario* », che tutte le spettatrici d'Italia amano per la sua bella voce e le sembianze di Claude Dauphin e Robert Taylor!

Infine è da fare a Mat *un'ultima osservazione. Quando si assume il tono cattedratico del censore è necessario, innanzi tutto, guardarsi dalle inesattezze.. Se* Mat *cercherà meglio nella sua memoria potrà facilmente constatare che l'aver attribuito* « L'entrée des artistes » *a Duvivier, è appunto una inesattezza. Il film in parola, infatti, è stato diretto da Marc Allégret nel* 1938.

LA TRADUZIONE DEI FILM

Gino Visentini, sotto il titolo « *Voci Prestate* », *pubblica su* « *Oggi* » *del* 21 *settembre un articolo che è un inconsiderato elogio dei doppiatori italiani* « oscuri prestatori di voce ».

Il progresso della tecnica del doppiato è indiscutibile, tuttavia a noi sembra che un elogio troppo incondizionato, lungi dal giovare, costituisca un serio pericolo per le sorti della « traduzione del film ». *È vero che il Visentini non affronta il problema del doppiaggio se non come* divagazione *offertagli dalla visione dei* Gioielli della corona *di cui si limita ad affermare, nelle ultime righe, che è un film* « *mediocre e noioso* »; *non perciò le sue considerazioni risultano meno impegnative. È per dire che la* traduzione del film *o* « *doppiato* » *che dir si voglia (come cioè, vuole una pigra*

consuetudine) rappresenta uno degli aspetti più interessanti della evoluzione del cinema dal muto al parlato, e quindi un problema che va trattato con estrema delicatezza.

Se è vero (come è vero) che le traduzioni letterarie son belle *solo a patto di essere* infedeli, *e cioè solo a patto di essere nuova opera d'arte (le* brutte *traduzioni* fedeli *tradiscono sempre, in maggior o minore misura, l'originale e quindi ne compromettono la fisonomia stilistica, che è quasi come dire che uccidono la poesia) è vero, a maggior ragione, che le traduzioni cinematografiche, rese estremamente difficili dalle esigenze tecniche della sincronizzazione, non solamente tradiscono lo spirito, assai spesso intraducibile del dialogo, ma rendono falsa, incomprensibile, assurda la mimica degli attori.*

Sarebbe fin troppo semplice, a questo punto, obiettare che, a dispetto di ogni considerazione rigorosamente critica, il film non può esaurire la sua carriera *nel paese d'origine e che, del resto, il fenomeno della traduzione delle opere letterarie è ormai così vasto che un ritorno su posizioni estremiste contrasterebbe con il tacito consenso della critica, che, volente o nolente, ha piegato la testa al dilagare delle volgarizzazioni. Ciò non deve significare in nessun modo, però, un incoraggiamento alla faciloneria e all'ottimismo, che se è innegabile la necessità pratica dal punto di vista della propaganda, della divulgazione dei film in paesi dove la lingua del dialogo originale è ignorata, non è meno vero che le traduzioni correnti, salvo rarissime eccezioni, se pure han fatto notevoli progressi in questi ultimi anni, sono ancora assai lontani da quel minimo di pulizia e di stile che è indispensabile anche nel « doppiaggio » di film di mediocre fattura. (E se, in luogo del doppiato si usasse la didascalia nel bordo inferiore del fotogramma?).*

È perciò che l'elogio del Visentini, che riportiamo nei suoi passi salienti, ci ha messi in sospetto e ci ha fatto spendere, sull'argomento, tante parole.

Certi film di produzione estera si direbbe che vengano effettuati solo per mettere in evidenza le straordinarie qualità dei nostri « doppiatori ». Del « doppiaggio » raramente si parla nei resoconti della stampa cinematografica, mentre spesso si tratta dell'unico merito sul quale valga la pena di discorrere. Merito che ci è stato largamente riconosciuto all'estero e specialmente in America, dove qualcuno, stupito dall'abilità di questi oscuri « prestatori di voce », non ha esitato a usare l'aggettivo « miracolosa ».

Grande è il progresso raggiunto in Italia nell'arte di « doppiare » i film stranieri; e chi rammenta lo sgradevole suono delle prime voci del « parlato » (del quale quest'anno ricorre il primo decennio) non può che constatarlo con soddisfazione. Del resto a chi non è accaduto di rivedere, oggi, certi film americani di cinque anni fa e di non avvertire la grossolanità delle inflessioni vocali sulle labbra delle attrici e degli attori? Di quelle stesse attrici e di quei medesimi attori che poi sono apparsi come modelli nella maniera di esprimere la reticenza, la commozione, l'ironia, la rabbia, l'entusiasmo col tono della voce più ancora che col significato delle parole.

Ma non ci era mai accaduto, come assistendo alla proiezione del film *I gioielli della corona,* di distogliere la nostra attenzione dallo svolgimento delle scene per trasferirla sulla voce degli attori. Solo la noia può operare simili spostamenti.

Il trasferimento della nostra attenzione sulla voce e sulla recitazione degli attori, fu l'entrata in scena di un personaggio secondario a provocarlo. Una porta s'aprì d'un tratto, e un uomo sui cinquanta anni, tarchiato, panciuto, con una faccia rotonda che sotto un piccolo e nero tubino aveva un'aria minacciosa, apparve nella stanza. Camminava ciondolandosi sulle gambe come un marinaio, e i suoi movimenti avevano l'equivoca lentezza degli scimmioni. Ma quale sorpresa a sentirlo parlare! Non parlava: mormorava. E come la sua voce, così i suoi modi erano timidi, riguardosi, quasi impacciati. Tutte le volte

che apriva bocca per dire qualche cosa si guardava in giro quasi temendo di disturbare qualcuno.

Nonostante gli evidenti sforzi rivelati nel film per divertire stanchi e rassegnati spettatori, le vicende di questi *Gioielli della corona* ottengono purtroppo l'effetto contrario. Fin dall'inizio del secondo tempo, due giovanotti ch'erano accanto a noi si misero a smaniare e a fischiettare in sordina una canzonetta che comincia: « Mentre la mamma russa, la serenata passa... ». Ad un certo punto, dopo una scena comica più fanciullesca delle altre, uno di essi fece: « Stupido però il film, eh? ». E l'altro, alzandosi con fracasso dalla poltrona: « Andiamo a dormire », rispose. E uscirono. Ma in fondo, il divertimento c'era. Bastava spostare la propria attenzione dal significato dell'azione al puro gioco delle voci e dei gesti degli attori; osservare, insomma, che sottile, precisa, calcolata meccanica espressiva esige lo schermo dagl'interpreti di un film anche mediocre e noioso. E poi fare il conto dell'abilità per così dire millimetrata che i nostri « doppiatori » debbono metter fuori anche per far sbadigliare il pubblico.

LA POLEMICA SUL DIRITTO D'AUTORE

La vecchia e ormai stanca polemica sull'autore del film è stata riportata all'ordine del giorno dal progetto di legge presentato alla Camera dei Fasci e delle Corporazioni sotto il titolo « Protezione del diritto d'autore, e di altri diritti connessi al suo esercizio ».

È facile immaginarsi il gran vociare che si è fatto subito, da tutte le parti, per rispolverare vecchie tesi superate, luoghi comuni d'ogni genere. Le eccezioni sono così poche che anche il più curioso perdigiorno sarebbe scoraggiato a tentare di orientarsi in tanto inutile caos. Ma tant'è le polemiche sono come le ciliegie, l'una tira l'altra, e solo il tempo avrà ragione della ostinazione irriducibile di quanti non si rassegnano ad accettare l'unica soluzione vera del superatissimo problema e confondono l'unità dell'opera d'arte con l'individualità fisica di un presunto autore singolo del film.

Non ci sembra che valga la pena di confutare partitamente le diverse indicazioni "individualistiche" della paternità artistica del film, che chiunque però può leggere negli ultimi numeri di « Film », *in risposta al referendum indetto dalla rivista romana, tuttavia non è inutile averne una visione attraverso il seguente articolo di Enrico Roma, dal titolo* « Il diritto d'Autore e una polemica » *pubblicato su* « La Sera » *del 17 settembre.*

È ovvio che la tesi del Roma è per noi falsa e partigiana, ma l'articolo ci sembra sufficiente, soprattutto per la sua unilateralità, a dare un'idea almeno approssimativa, della confusione che ancora regna sul famigeratissimo argomento.

Nella ricerca della paternità è ammessa la prova del sangue. Ma a quale elemento probativo si potrà mai ricorrere per stabilire, senza dubbi nè equivoci, la paternità artistica di una pellicola cinematografica?

Sull'interessante problema, « Film » ha interrogato scrittori, registi, attori, giornalisti e ne va ora pubblicando le risposte. « Chi è l'autore del filme? Il regista? Il produttore? Lo scenografo? L'interprete? » Questo, il quesito, che trae ispirazione da un progetto di legge, destinato a regolare la delicata questione, proposto all'esame degli interessati e dei competenti, col proposito di ottenere da essi una illuminazione o per lo meno un chiarimento tecnico utile allo studio che la Camera dei Fasci e delle Corporazioni ha intrapreso del disegno stesso presentato dal Ministero della Cultura Popolare, sotto il titolo: « *Protezione del diritto d'autore e di altri diritti connessi al suo esercizio* ». Il giornale romano lascia, naturalmente, piena libertà di opinione agli interpellati, astenendosi, in sede di inchiesta, dal consigliare alcuno; ma, ai suoi lettori attenti, non può essere sfuggito il parere chiaramente espresso in proposito dal direttore Doletti, commentando una nota di Ridenti, in « *Dramma* », nella

quale si negava l'esistenza dell'autore cinematografico, poichè molti individui collaborano alla creazione del « soggetto ». « Noi vorremmo chiedere a Ridenti — scriveva « *Film* » —: perchè l'autore se ne va? Per la semplice ragione che lo cacciano via per poter rimanere più tranquillamente a fare i loro pasticci. Così, mentre l'autore di teatro (lo dice Rid.) ha il diritto di dire, quando vogliono cambiare una battuta: « no, non si tocca », l'autore cinematografico deve stare zitto. Ecco la differenza che noi volevamo mettere in rilievo; ecco l'ingiustizia, ecco l'iniquità. E fino a quando durerà? ci domandavamo. « Bè: forse è già finita ». Con queste parole il giornale interveniva per proprio conto nell'inchiesta, prendendo posizione contraria a chi nega la consistenza della figura giuridica dell'autore del filme e, con essa, la possibilità di difenderne i diritti morali e finanziari.

Purtroppo, in conseguenza, forse, del confusionismo che ancora esiste in Cinelandia, o per cavillazioni estetiche che trascendono o superano il fine pratico e gli inconvenienti d'ogni giorno, o per altri motivi più d'uno si trova nella tesi esposta, in disaccordo con « *Film* » da provocare quell'« enorme divergenza che il referendum è destinato ad assumere », ma che, a mio parere, serve anche ad incoraggiare equivoci, errori e presunzioni, dal momento che i nomi sono sempre autorevoli e, talvolta, di largo prestigio. È pur vero, come afferma Calcagno, che « brillante figlio di molti padri, il filme, purtroppo, non conosce talvolta neppure sua madre, l'arte, l'unica vera madre che dovrebbe avere ». Ma non si può dire la stessa cosa di molte e molte commedie? S'intende: « Un giorno verrà che autore del filme sarà il poeta ». Nè si può negare che, nei riguardi di qualche rara pellicola, un tale miracolo sia già avvenuto — occorrono citazioni? — mentre è da escludersi senz'altro che siano da considerarsi poeti certi commediografi cui viene riconosciuta la qualifica di autori, con le relative percentuali. Per Laura Adani l'autore è il regista, se « qualunque capolavoro di soggetto, qualunque grande attore, senza regista spariscono ». E, scusate, in teatro no? Armando Falconi, non potendo dimenticare i prodigi della commedia dell'arte, cioè la geniale improvvisazione, si cava d'impaccio brillantemente, così: « Autore è il regista, quando il soggetto e la sceneggiatura sono "niente" ». Per alcuni, invece, l'autore è il produttore! Ma, se Dio vuole, non manca — diranno: perchè autori! (forse non basta?) — chi, tra i contendenti alla pericolosa paternità, indichi senza ambagi nell'ideatore e scrittore dello scenario originale, sul quale regista, attori, scenografi e fotografi compiono il loro indispensabile lavoro, il solo ed unico autore del filme. Così il Sapori, il Salsa, il sottoscritto e qualche altro che magari si è astenuto dal rispondere. (So, ad esempio, che Ugo Ojetti, il quale di queste cose s'intende abbastanza, è d'accordo con noi).

Nella mia lettera a « Film » io accennavo anche all'opportunità della nostra tesi, come mezzo, per il cinema, di persuasione verso scrittori da esso tuttavia lontani, che potrebbero invece giovargli; e, posso aggiungere, quale salutare argine di difesa dal plagio sistematico, in cui vengono travolte le maggiori possibilità del cinema. Senza far cenno all'influenza che, nella fabbricazione del filme, la presenza assidua dell'autore vero e proprio, eserciterebbe a vantaggio di quei risultati artistici e quindi affaristici cui tutti aspirano, ma che non si potranno mai ottenere in quella babele di gusti e di vanità che sono spesso i teatri di posa.

Non è quindi più il caso, a me pare, di polemizzare su astrazioni o sofismi, per il magro compenso di un effetto giornalistico ora che si profila la possibilità di veder risolto dalla nuova legislazione un problema che ci tiene in ansia da così lungo tempo, ponendo gli scrittori, uomini di cultura, di fantasia, di ingegno creativo, fornitori — usiamo pure la parola volgare — di una materia prima indispensabile all'industria e all'arte, in condizione di intollerabile inferiorità. Perchè è innegabile — documentari esclusi e fino a un certo limite — che la prima causa di

successo o di insuccesso di una pellicola, sia da attribuirsi alla bontà o alla inferiorità del suo argomento.

Chiedetelo al pubblico, per convincervene. Perfino con una mediocre regia e una passabile interpretazione un buon soggetto riesce a difendere un filme; ma non si è mai verificato il fenomeno opposto ch'io sappia.

Se esaminiamo il testo del disegno di legge suaccennato, troviamo all'art. 44 e successivi, le seguenti precisazioni: « Si considerano coautori dell'opera cinematografica l'autore del soggetto, l'autore della sceneggiatura, l'autore della musica e il direttore artistico. L'esercizio dei diritti di utilizzazione economica dell'opera cinematografica spetta a chi ha organizzato la produzione dell'opera stessa, nei limiti indicati dai successivi articoli. Ecc. — L'esercizio dei diritti di utilizzazione economica spettante al produttore, ha per oggetto lo sfruttamento cinematografico dell'opera prodotta. Ecc. — Il produttore ha facoltà di fare apportare alle opere utilizzate nell'opera cinematografica le modifiche necessarie per il loro adattamento cinematografico. Ecc. — Gli autori dell'opera cinematografica hanno il diritto che i loro nomi con la indicazione delle loro qualità professionali e del loro contributo nell'opera, siano menzionati nella proiezione della pellicola cinematografica ». E A. G. Bragaglia fa osservare: « La nuova legge sul Diritto d'Autore proporrà che la percentuale pertinente all'autore del filme sia divisa tra il regista, l'autore del soggetto e il musicista. Se poi risulterà che la trama originaria è stata rifatta dai consueti sceneggiatori, la quota del soggetto se la divideranno in sette (e non ci si ingrasseranno). Non arrivo a capire come il produttore potrebbe dichiararsi autore. ». Ma lasciamo da parte, per ora, il lato finanziario della questione, benchè, per il produttore, sia il più importante. Quello di cui noi stentiamo a convincerci, è che gli sceneggiatori — i quali, di fronte allo scrittore-tecnico, hanno compiti e responsabilità minime — aspirino a una situazione di parità con l'ideatore del soggetto. Non meno ci turba la facoltà riconosciuta al produttore di apportare modifiche all'opera letteraria da tradurre in filme. Il concetto, a mio modo di vedere, andrebbe chiarito, onde evitare che il finanziatore intervenga in ogni caso, con poteri indiscutibili, nella elaborazione del soggetto, guastandone magari il contenuto col pretesto delle necessità editoriali. Dopo il benestare dell'ufficio di censura preventiva — che ormai esercita funzioni di controllo anche artistico — e l'accettazione del soggetto da parte dell'editore, non dovrebbe più esservi possibilità, tanto per il produttore che per il regista e gli attori, di chiedere allo scrittore ritocchi e mutamenti in contrasto con le sue aspirazioni legittime e con i diritti della sua personalità.

Questo, io penso, con la dovuta riconoscenza per il Ministero della Cultura Popolare proponente la riforma, si studia di ottenere « Film » per mezzo della sua inchiesta. È questione di forma, più che di sostanza; ma in un mondo facile agli errori di interpretazione, la chiarezza è fattore essenziale di concordia e di capillare equità.

« L'OSSERVATORE » CINEMATOGRAFICO

« L'Osservatore Romano » s'è impancato, da qualche tempo, a dettar legge su questioni cinematografiche, e se a volte sembra coglier nel segno, come obbiettivamente abbiamo rilevato a proposito della delicatissima situazione degli allievi del Centro Sperimentale di Cinematografia agli inizi della loro carriera artistica, il più spesso dimostra la più assoluta incomprensione delle esigenze artistiche del film e, peggio, la più preconcetta ostilità verso la cinematografia nazionale, mentre guarda con nostalgica ammirazione alla produzione di oltr'alpe e d'oltre oceano.

Un giornale romano, anche se non sempre italiano, da un po' di tempo in qua s'è messo a dettar sentenze, come da un pulpito, in merito di cinematografo: evi-

dentemente gli sembra questo il campo più libero e meno controllato nel quale poter far la voce grossa. Mentre la rigorosa censura esercitata dai nostri organi preposti a questo settore provoca frequenti risentimenti da parte di autori e produttori che invocano, in nome dell'arte, una maggior tolleranza, ecco che questi piissimi moralisti non s'accontentano di quanto si fa cercando di trovare un giusto equilibrio fra diritti d'arte ed esigenze della pubblica morale, e invocano altri bavagli, più severe misure per castigare il pubblico che, non v'ha dubbio, privato di quel sano divertimento che lo spettacolo può offrire oggidì, finirebbe col disertare, seccatissimo, le sale di cinematografo.

Far diventare il cinematografo un quaresimale può essere un desiderio di certuni, ma non sarebbe certo un'opera saggia. Ora questo giornale sapete con chi se la prende? Con le « presentazioni ». Gli pare che nell'offrire un saggio del prossimo spettacolo si vadano a scegliere le scene più torbide. Il povero produttore cerca di far del suo meglio: trasceglie quanto di più vivo c'è nel film. Parlar di torbido, di licenzioso *et similia* è un pochino esagerato; perchè « lercio, immondo e provocante » non alberga in nessun film autorizzato dalla censura italiana. E si può ben dire che le nostre pellicole sono le più morali fra quante si proiettano nel mondo intero, tanto che spesso si sente qualcuno mormorare « troppa grazia, Sant'Antonio! Possibile che esistano in cinematografo solo persone di specchiata virtù? ». Ci pare dunque che, se un appunto va fatto alla nostra censura, è proprio quello di non essere sufficientemente larga nel concedere più vasti consensi. Che poi, accanto ai documentari di guerra, debba trovarsi programmato un film a soggetto « intonato » è esigenza eccessiva: i documentari di guerra sono « attualità » e vanno appena giungono col film che in quel momento è a disposizione. E poi davvero dopo aver visto le dure scene della guerra credete che il pubblico non gradisca anche qualche gaia risata?

(*Il Lavoro Fascista*) 21 settembre.

« *L'Osservatore Romano* » da qualche tempo si occupa di cinematografia. Naturalmente tutte le critiche vanno ai filmi italiani e tutti gli osanna a quelli stranieri ed in ispecial modo agli americani. Insomma contro l'Italia, paese nemico, si continua in tutti i campi a trovare argomenti di opposizione e di vessazione.

L'Internazionale ebraica può essere orgogliosa degli improvvisati giudei de « *L'Osservatore Romano* » i quali forse hanno assaporato anch'essi una parte di quei 50.000 dollari inviati a mezzo dell'Arcivescovo di Chicago dalle Comunità israelitiche degli Stati Uniti alla Santa Sede.

Dobbiamo ritenere che la stessa *Azione cattolica* non debba in materia di cinematografia essere soddisfatta dell'atteggiamento assunto dall'organo della Santa Sede. Non bisogna dimenticare che precisamente l'*Azione cattolica* si era assunta il compito di produrre filmi di educazione religiosa per le Chiese di Nuova York. Questo non piacque ai giudei che imperano nella repubblica stellata. Costoro diedero l'incarico a Mons. Spellmann, arcivescovo di Nuova York, perchè persuadesse il Vaticano ad affidare ad essi il monopolio della propaganda cinematografica per la Chiesa cattolica.

I nostri lettori crederanno forse che la Santa Sede si sia scandalizzata di fronte a questa proposta? Neanche per sogno! Essa si affrettò a soddisfare la pia richiesta. Non solo, ma si assunse anche il compito di difendere attraverso « L'Osservatore Romano » gl'interessi giudaici. E allora ognuno può con grande chiarezza comprendere come e perchè l'organo vaticano sia mosso nella sua campagna da sentimenti intransigentemente religiosi.

Nella città santa si è padroni di far quel che si vuole, e da tutti quanti. Ma non ci si deve illudere che la massa dei cattolici fascisti ne sia entusiasta. Anzi lo sdegno è profondo.

(*Il Regime Fascista* . 24 settembre).

GIUDIZI DELLA STAMPA SU « LA PECCATRICE ».

La peccatrice, film italiano, diretto da Amleto Palermi. Ha il merito di affrontare un tema assai difficile: la caduta e la redenzione di una giovane donna. E la caduta è quella letteralmente intesa, la peggiore di tutte (Maria, sedotta da un mascalzone, a poco a poco si degrada fino a diventare l'ospite di una casa molto accogliente); e la redenzione è quella non meno letterale, la migliore di tutte (Maria, fuggita da quella casa, riesce a riscattarsi dinanzi a se stessa, torna al lavoro, potrà infine tornare a sua madre). Un tema prediletto, nella sua prima o nella sua seconda parte, da parecchia letteratura dell'Ottocento; sfruttato quindi innumerevoli volte sullo schermo, da quando cinema esiste; e che ha in sè due nemiche implacabili, divoratrici di molte intenzioni: la tesi e la sua matrigna, la retorica. Sarebbe stato quindi facile incorrere, specialmente nella rapida e schematica narrazione cinematografica, in contrapposti fin troppo evidenti, di qui tutto il nero, tutto il male, e di là tutto il bianco, tutto il bene; la moralità del dramma poteva quindi diventare la scolastica morale; e i personaggi potevano facilmente diventare degli alfieri, ognuno con la sua insegna, o almeno con il suo cartiglio. Invece il merito di Palermi è di aver voluto distendere il suo racconto in cadenze assai concrete di un evidente realismo, talvolta persino dialettico. Il film poggia su questa gamma, ravviva con questi toni molte situazioni, ne trae sicuri effetti di popolare commozione; e la regia ha poi ancora, in quel realismo, tocchi accorti e sagaci, ed episodi fermi e significativi; basterà ricordare uno degli ultimi quando Maria rivede l'uomo che fu la causa prima di ogni suo dolore. Paola Barbara è la sua protagonista, certo qui alla sua interpretazione più complessa e difficile, da lei superata con grande impegno, con efficacissimi accenti. Sono pure da ricordare tutti gli altri interpreti: da Vittorio De Sica a Fosco Giachetti, da Gino Cervi a Umberto Melnati, da Camillo Pilotto a Giuseppe Porelli, da Mario Ferrari a Piero Carnabuci e a Bella Starace Sainati.

Il film, che è stato prodotto negli studi del nuovo Centro Sperimentale di Cinematografia, chiaramente ne dimostra la perfetta attrezzatura; ed alla fine è stato accolto da caldi applausi, ripetutisi all'indirizzo anche del regista e dell'attrice, presenti allo spettacolo.

MARIO GROMO

(*Il Dramma*, 15 sett.)

Con *La peccatrice*, girato da Palermi nei teatri di posa del Centro Sperimentale, l'Italia ha portato a Venezia uno dei pezzi più interessanti della Mostra. Un film denso, che dà sovente nel tragico, e che reca onnipresente lo sforzo di conferire un senso drammatico comune agli episodi, taluni dei quali molto belli (p. es. la scena al ristorante), altri meno.

Forse è riscontrabile sotto sotto un certo accademismo, che rende all'atto pratico insostenibili sequenze teoricamente esatte, come quella della donna che cerca il crocifisso nella casa equivoca, e le rispondono sghignazzanti risate; e che porta talvolta gli autori ad una ricerca di materiale non tutto poeticamente giustificato, come la scala, quell'intrico di ringhiere che è la scala nell'abitazione della madre, di un verismo a nostro avviso fuori luogo perchè là, se mai, doveva aleggiare un'aura accogliente e consolatrice. Ma ciò che preme è che per la prima volta da noi si tenta di dare una compiutezza schiettamente cinematografica ad un personaggio, e di conseguenza a un film, con una fusione reciprocamente funzionale di valori fonici, visivi e ritmici. Di una espressività penetrante, Paola Barbara, in piena parte, è la peccatrice.

È interessante notare che Palermi ha fatto opera più solida del consueto, perchè s'è saputo servire di elementi quali Barbaro, Chiarini e Pasinetti.

MICHELANGELO ANTONIONI

(*Cinema*, 25 sett.)

Tra le pellicole che in tal senso hanno suscitato particolare interesse è *La peccatrice* di Palermi, il quale trattando la redenzione d'una donna caduta nel peccato, attraverso una elaborazione assai fine dei moventi spirituali che possono costituire elemento di ribellione al fatalismo, ha svolta una sua tesi umana, attraverso scorci e visioni di quel « mondo delle cose » verso cui l'ispirazione dei registi italiani è stata fin troppo indifferente.

Dal punto di vista tecnico è piena di significato la collaborazione alla pellicola del Centro Sperimentale di Cinematografia, sia con la partecipazione alla sceneggiatura dei suoi componenti migliori, (Chiarini, Barbaro e Pasinetti); sia col diretto contributo offerto dal teatro di posa dell'Istituto dove è stato realizzato il lavoro, e dei numerosi allievi.

E. F.

(*Tempo*, 5 sett).

Diremo, inoltre, che la vicenda è usuale, risolutamente usuale. Si è voluto, di proposito, scegliere un tema svolto più volte dal romanzo e dal teatro dell' '800 e dal nostro cinematografo muto: il dramma, cioè, di una cortigiana, condannata dagli uomini e dalle vicende alla sua trista vita e protesa verso il bene, verso la redenzione con tutto lo slancio dell'anima intatta. Siamo, dunque, alle soglie del verismo, dopo l'estremo romanticismo dumasiano.

Infine, la pellicola torna a quel realismo che il nostro vecchio cinema — a parte i diversi assunti umani e sociali — ha insegnato agli altri, come un celebre film di Nino Martoglio, ricavato da *Sperduti nel buio* conferma.

Il significato polemico della *Peccatrice* è a questo punto palese: comporre una pellicola nuova su un tema anziano — problema di fantasia —; offrire un modello di armoniosa recitazione con divi che non « strafanno »; riallacciarsi al nostro italianissimo stile; sostenere infine, — assunto più importante — un dramma verista con umanità nostra.

Va subito notato che Palermi raggiunge tutto lo scopo; e la vicenda di Maria Ferrente, una dolente randagia creatura che — fra le misericordiose braccia materne — può alla fine conquistare la serena certezza del bene, è avvivata da un linguaggio sommesso e vigoroso, da una commossa e fidente umanità. Un linguaggio che è schietto cinematografo: per quel procedere ad antitesi, per quel ricavare dalle stesse una sostanza visiva.

Di origine siciliana, Palermi ha il verismo nel sangue; ma si tratta del verismo di Giovanni Verga e del primo Pirandello: cioè dell'inquieta, drammatica, anelante ricerca di un'umana speranza, di un'umana consolazione (e « verismo » è, in questo caso, determinazione generica, per non dire sbagliata).

E. F. PALMIERI

(*Il Lavoro di Genova* 4 sett.)

Palermi ha reso con immediatezza elementare e diretta la doppia curva discendente e ascendente di perdizione e di liberazione del destino di questa peccatrice. Naturalmente in un film di fattura e andatura necessariamente episodiche non tutti i brani sono allo stesso livello e quelli rustici sono i più manierati; ma molti di essi, e uno specialmente: l'incontro, verso la fine, della peccatrice con il seduttore che la vita e la sua mediocrità hanno involgarito, sono di una classe eccellente: ricchissimi di penetrazione e di vibrazione.

Paola Barbara ha capito il personaggio e quello che si voleva da lei: ha trattenuto la peccatrice nei limiti di una umanità pietosa ma non lacrimosa; ed alcune scene, quella dell'accennato incontro, la sua resistenza al fattore eccitato, sono da segnalare assolutamente.

SANDRO DE FEO

(*Il Messaggero*, 5 sett.)

Tra i pregi che vanta l'ultima fatica di Amleto Palermi, alla cui realizzazione ha validamente collaborato il Centro Sperimentale di Cinematografia, c'è anche questo:

che il film, pur essendo interpretato da divi, non è affatto malato di divismo.

De Sica, Carnabuci, Melnati, Pilotto, Giachetti, Cervi, Porelli... Ce n'era abbastanza per far perdere la testa al più accorto dei registi e per non soddisfare nessuno. Invece tutto trova nell'opera un equilibrio, e, ad essere schietti, ci sembrano aver raggiunti risultati più concreti quegli attori cui sono toccate parti di minor respiro: voglio dire il Cervi, il Melnati e il Porelli che hanno sbozzato con bella e sobria evidenza i loro personaggi. La sola Paola Barbara, che è l'interprete principale, padroneggia nel vasto e aggrovigliato quadro; e questa sua prova ci soddisfa. E' senza dubbio la migliore ch'essa ci abbia fino ad oggi offerto.

ENZO DUSE

(*Il Gazzettino di Venezia* 4 sett.)

Amleto Palermi, regista, è anche l'ideatore del soggetto che Chiarini, Barbaro e Pasinetti hanno sceneggiato. Per la prima volta, in Italia si osa portare sullo schermo una vita di donna con il suo realismo sincero, senza compiacenze nè aspre nè dolciastre.

ALESSANDRO DE STEFANI

(*Il Lavoro Fascista,* 5 sett.)

La Peccatrice, che fu ideata e diretta da Palermi, è un film tutto dramma, un film che cerca, attraverso una serie di episodi e di atmosfere successive, di costuire un carattere complesso e compiuto. Alcuni di questi episodi sono spontanei e originali, come la scena in cui Maria e Pietro si dichiarano ballando, o quella bellissima in cui Maria incontra dopo molti anni l'uomo che l'ha sedotta e ne misura tutta la mediocre miseria; altri assai meno. E alcuni di questi ambienti sono ben capiti, come l'interno della casetta di Pietro e Maria, la lavanderia ecc.: altri assai meno. Ma quello che è soprattutto importante è appunto lo sforzo di costruire un personaggio, sforzo quale raramente si incontra nel nostro cinema, così prolungato e così impegnativo.

FILIPPO SACCHI

(*Il Corriere della Sera* 4 sett.)

Amleto Palermi ha voluto tentare un genere inconsueto per il nostro cinema e per lui stesso.

Film interessante per la difficoltà della materia trattata e per la misura con cui è stata trattata, lodevole per la larghezza dei mezzi impiegati dal produttore il quale attorno alla protagonista Paola Barbara, ha riuniti in parti anche di non grande risalto De Sica e Giachetti, Cervi e Pilotto, Ferrari e Porelli, Melnati e Carnabuci, cioè fra i maggiori nomi dello schermo e del teatro italiano. Nella sua non facile parte, che tra l'altro non era ovunque egualmente ben disegnata, Paola Barbara ha avuto accenti veramente persuasivi e toccanti, agevolando il compito ambizioso del regista.

ROBERTO ALBANI BARBIERI

(*L'Adriatico della Sera* 4 sett.)

Bibliografia del cinema

SCHROTT P.: *Eine neue Hochfrequenzkamera für 40.000 Bilder Sekunde* (« Die Kineteknik », n. 18, 1930).
— *Leitfaden für Kino operateure und Kinobesitzer* (Berlin, 1920, 5ª ed.).
— *Leitfaden zur Vorführung von Lauf und Tonbildern* (7ª ed. rielaborata dalla precedente opera).

SCHRONBEK RICHARD: *Der Film: seine Herstellung Verwendung und Bedeutung* (Praha, 1922).

SCHULTZE ERNST: *Der Kinematograph als Bildungsmittel* (Halle, 1911).

SCHULZ FRITZ: *Film Schule Kurz und buendig* (Das Nachschlagebuch für jeden Kino-Amateur - Photokino Verlag Hellmut Elsner, Berlin S. W. 69, 1938).

SCHULZE Mg. A. R.: *Kinopraris* - Verlag Film Kurier, Berlin W. 9).

SCHWOB RENÉ: *Une melodie silencieuse* (Grasset, 1929).

SCHUTZ MAURICE: *Le maquillage* (in « L'art cinématographique », VI-Paris).

SCIAGHINIAN MARIETTA: *Kino-Szenarii* (in « Sovietschii Ecran », n. 3, 1927).

SCOTLAND JOHN: *The Talkies* (London, 1930).

SCOTT JAMES R. A.: *Film Censorship* (« Saturday Review », 1931, 8-9).

SCARBURY M. WILLIAM: *The Public and the Motion Picture Industry* (New York, 1926).
— *Motion Picture Problems* (New York, 1929).

SCEBER ERNST: *Die pruef-vorschriften für Lichtspiel-Vorführer* (Berlin, 1923).

SCEGER Dr. E.: *Das Reichslichtespielgesetz* (Verlag der « Lichtbildbuehne », Berlin S. W., 68.

SEEBER GUIDO: *Der Trickfilm in seinen grundsaetzlichen Moeglichkeiten* (Berlin, 1927).

SELDES GILBERT: *The Seven Lively Arts* (New York, 1924).
— *The Movie Director* (« New Republic », 1925, 19-20).
— *Art in the Movies* (« Nation », 1925, 148).
— *The Plot and the Picture* (« New Republic », 1925, 97-98).
— *Abstract Movies* (« New Republic, 1926, 95-96).

— *Progress in the Movies* (« New Republic » 1927, 255-56).
— *An Hour With the Movies and Talkies* (London, 1929).
— *The Mobil Camera* (« New Republic », 1929, 298-99).
— *The Talkie Progress* (« Harper's Magazine », 1929, 454-61).
— *The Other Side of it* (« Century Magazine », 1929, 297-302).
— *The Movies in Peril* (« Scribner's Magazine », 1935, 81-86).
— *Disney and Others* (« New Republic », 1932, 101-102).
— *Movies for the Millions* (London, 1937).
— *Movies come from America* (London, 1937).

SELLMANN ADOLF: *Der Kinematograph als Volkserzieher?* (Berlin, 1912).
— *Für und wieder das Kino* (« Schwelne, 1928).

SERANDREI MARIO: *I film chirurgici di Roberto Alessandri direttore della Clinica Chirurgica di Roma* (Roma, « Il Tevere », 20 marzo 1930).

SERRANO ALBERTO: *Las peliculas españolas* (Barcellona, 1925).

SEWELL H. GEORGE: *Commercial Cinematography* (London, 1933).

SHAND P. N.: *Modern Theatres and Cinemas* (« The Architecture of Pleasure », 1930).

SHANNON J. M.: *Movie Making Made Easy* (New York, 1935).

SHAW BERNARD and HENDERSON ARCHIBALD: *Drama, the Theatre and the Films* (« Fortnightly Review », 1924, 289-302).

SHERWOOD H. F.: *Democraty and the Movies* (Bookman, London, 1918), 235-39).

SHERWOOD R. E.: *The Renaissance in Hollywood* (« American Mercury », 1929, p. 431-37).
— *Best Noving Pictures* (London, 1924).

SHUTTELWORTH K. FRANK: *The social conduct and attitude of movie fans* (New York, 1933).

SIGGINS J. A.: *Shooting with the Rifle and the Camera: Filming « The Four Feathers » a Biggame Thriller* (London, 1931).
— *Will the Flim Wake up* (« Saturday Review », 1932, 145).

SITAHEF A. MICHAEL e PERLIN V. L.: *Kino v Krasnoi Armii* (Mosca, 1929).

SKAUPY F.: *Die Grundlagen des Tonfilms* (Berlin, 1932).

SKINNER OTIS: *An Actor's New of the Movie Menace* (« North American Review, 1920, 287-92).

SKINNER R. D.: *More About Talkies* (« Commonweal », 1929, 104-105).
— *Provocative Thoughts* (« Commonweal », 1930, 499).

SLEVIN J.: *On Picture-play Writing* (« *Cedar Grove* », New York, 1912).

SLOANE E. O' C.: *Motion Picture Projection* (New York, 1922).

SLONIM MARC: *Istoricno-literaturnii Kinematograf i evo sadaci* (« Viestnic Vospitania, 1917, 166-98).

SMETHURST P. C.: *Exposing cine film: Exposure Difficulties Solved* (London, 1936).

SMITH K. M. H.: *Mistakes that Directors Make* (« Times », New York, 1929, n. 23).

SMITH RUSSEL E.: *The Authors of Photoplay* (Philadelphia, 1915).

SMITH S.: *Camera Lies* (« Colleir's », 1925, 14).
— *The Craft of the Critic* (New York, 1931).

SOFIA CORRADO: *Acciaio* (in « Italia vivente », 1-15 aprile 1933).
— *Il « Don Chisciotte » di Pabst* (in « Quadrivio », 7 gennaio 1934).

SOLARI PIETRO: *Cinelandia: « Verso la vita »* (da « L'Italia letteraria », n. 46, 15 novembre 1931).

SOLAROLI LIBERO: *Note sul ritmo* (in « Cinemalia », anno II, n. 6, 15 marzo 1928-VI).
— *Appunti intorno al montaggio* (in « 900 », anno IV, n. 5, 5 maggio 1929).

SOLITO GIACINTO: *Indipendenti 1933* (in « La Stampa », 7 novembre 1933).

SOLITO G. e RANDONE B. L.: *Guida Film* (Roma, 1932).

SOLSKII V.: *Svuciascnoe Kino* (Mosca, 1929).

SORO FRANCESCO: *Splendori e miserie del cinema* (Milano, 1935).
— *L'opera cinematografica di G. D'Annunzio* (« Cinema », num. 42, 25 marzo 1938-XVI).

SOULIER ALFRED: *Le cinéma parlant* (Paris, 1932).

SOUPAULT PHILIPPE: *Photo 1931* (Paris, ed. de la revue « Arts et Métiers Graphiques »).
— *Quand Chaplin apparut* (« La Revue du Cinéma », n. 1, dicembre 1928).

SOUPAULT PHILIPPE: *Note sur le film italien* (« Révue du cinéma », n. 20, marzo, 1931).
— *The American Influence in France* (Seattle, 1930).

SPAGNOL TITO: *118° long. West: Hollywood* (in « L'Italiano », anno VIII, n. 17-18, gennaio-febbraio, 1933).
— *Considerazioni sulla sceneggiatura* (« Bianco e Nero », 1939, A. III, n. 9, p. 51-54).

SPIRIDOVSCHI J. NICOLAI: *Ghibel filmi* (Leningrad, 1929).

SPITZ JACQUES: *Le cuirassé Potemkine* (« La Revue du Cinéma », n. 14, settembre 1930).

SPOTTISWOODE RAYMOND: *A Grammar of the Film* (London, 1935).
— *Il montaggio ritmico* (trad. A. Philipson, « Bianco e Nero », Roma, 1937, A. I, n. 1).
— *Per una grammatica del film* (Trad. A. Filippino, Roma, 1939, « Bianco e Nero »).

STEER V.: *Romance of the Cinéma* (1913).

STEER VALENCIA (ed.): *The Secrets of the Cinema* (London, 1920).

STEARNS M. M.: *Wiht the Movie Makers* (Boston, 1923).
— *Painting Beauty with the Camera* (« Arts and decoration », 1922, 27).

STEARNS H.: *Art in Moving Pictures* (« New Republic », 1915, 207-08).

STEARNS M. M.: *The Art of Suggested Motion* (« Arts and decoration », 1922).

STEPAN F.: *Theater und Kino* (Berlin, 1932).

STERNBERG JOSEPH von: *Come studio i miei film* (in « Cinema », 1936, III, p. 113).

STERZENBOCH RALPH AND KRIEGER ERNST: *Das Schul und Volksbildungskino* (Leipzig, 1922).

STINDT GEORG OTTO: *Das Lichtspiel als Kunstform* (Bremerhaven, 1924).

STOLLINGS L.: *Celluloid Psychology* (« New Republic », 1923, 282-94).

STOZTENBERG HANS: *Reine Farbkunst in Raum und Zeit,* Berlin, 1937, « Verlag Unesna »).

STRASSER A.: *Amateur Films* (London, 1937).

STRASSER A.: *Amateur Movies and How tho Make Them* (London, 1936).

— *Filmentwurf, Filmregie, Filmschnitt* (Halle, 1933).

STRAUSS L. F.: *Synopsized View of Literature* (Bookman, New York, 1926, 454-56).

STROWSKI EBERHARD: *Le domaine du cinéma consideré comme un art* (« Rewue politique et littéraire », 1932, 161-65).

STROBEL HEINRICK: *Ueber Filmmusik* (« Melor », 12 Johr-Heft 2 S. 53 f.).

STUART B. T.: *The movie set-up* (« Collier's », 1933, 20).

STUELER ALEXANDER: *Filmtricks und Trikfilme* (Halle, 1933).

STUERZT G.: *Der Productionsgang eines Tonfilm* (Stuttgart, 1933).

SUNDBORG AKE: *Greta Garbos sagen* (Stockholm, 1929).

SUHARA T., SATO N., KAMBI S.: *Report of the Aereonautical Rerearch Institute* (Tokyo, Imperial University, 1930).

SUHARA T.: *Suhara Ultraspeed Kinematographic Kamera Aereonautic Researche Institute* (Tokio, Imperial University, 1930).

SURCOFF MAINE: *Hollywood* (Paris, 1929).

SUTIRIN V.: *Problemi sozialiskicesca, neconspruczii sovietscoi Kinopromisceiennosti* (Mosca, 1929).

SIRZOF S. i KURS A.: *Sovietscoe Kino na podieme* (Mosca, 1932).

SYDNEY AURELE: *An American-British Idra of a Good Film* (« Cinemundus », Roma, A. I, n. 1, 1918).

TAIROF A.: *Neebiatnie gorisonti* (« Kino », n. 43, 221, 1927).

TAK MAX: *De groote Kunstenaars van het witte doek* (Amsterdam, 1918).

TALBOT A. FREDERIK: *Moving Pictures: How They are Made and Worked* (Philadelphia, 1912; nuova ed. 1914, London 1923).

— *Pratical Cinematography and Its Applications* (Philadelphia, 1913).

TALLENTS Sir STEPHEN: *The Projection of England* (London, 1932).

TALMADGE W. L.: *The Talmadge Sisters: Norma, Constance, Natalie* (Philadelphia, 1913).

TANNENBAUM HERBERT: *Kino und Theater* (Muenchen, 1912).

TEDESCO JEAN: *Pour ou contre le film sonore?* (« Cinéa-Ciné », n. 114, 1er Août 1928).
— *Cinéma dramatique - Cinéma poétique* (in « Cinéa-Ciné », n. 121, 15 novembre 1928).

TELESIO GIOVANNI: *Acrobazia e catastrofi nel film* (in « Il Lavoro Fascista » 6 gennaio 1935).

TERRA DINO: *Notti romane* (progetto per un film) in « Quadrivio » 20 agosto 1933).

THIBAUDET ALBERT: *Homere au cinéma* (« Nouvelle Révue Française » 1928, CLXXIV, pag. 380).

THOMAS F. C.: *The New harning: an experiment with Educational Films in the County of Devon* (London, 1932).

THOMAS W. ARTHUR: *How to write a Photoplay* (Chicago 1914).

THUN RUDOLF: *Der film in der Technik* (Berlin, 1924).
— *Entwiklung der Kinotechnik* (Berlin, 1936).

THURSTONE L. Z. and C. RUTH PETERSEN: *Mition Pictures and Sociale Attitudes of Children* (New York, 1933).

TILGHER ADRIANO: *Il Mistero del Cinema* (« Il Mattino », 30 febbraio 1930).

TILTON J. W. and DANIEL C. KNOWLTON: *Motion Picture in History Teaching* (Newhaven, Connecticut, 1929).

TIMOSCENCO S.: *Problemi del montaggio cinematografico: Ritmo e punti salienti* (in « L'Italia Letteraria », 16 febbraio 1935-XIII, trad. di Umberto Barbaro).

TIPLADY T.: *Spiritual Adventure* (Religious Tract Society, 1935).

TIPPY M. WORTH: *How to Select and Juge Motion Pictures* (N. Y. 1934).

TOLSTOI ALESSIO: *Novii roman i novii szenarii* (in « Literaturnii Leningrad » n. 33 (55) 1934).

TOKINE B.: *L'esthétique du Cinéma* (in « Esprit nouveau », 1921, e « Cronache d'Attualità », maggio 1921).

TONELLA G.: *Un film svizzero* (in « La Stampa », 21 novembre 1933).

TORBERT H.: *Onoc Nickelodeon Athens* (« North American Review », 1930, 683-89).

TOURNER M.: *The Movies Create Art* (« Harper's Weekly », 1916, 495).

TOUSLEY VICTOR H. and C. HENRY HORSTMANN: *Motion picture operation* (London, 1920).

TRAUB HANS: *Zeitung, Film, Rundfunk* (Berlin, 1933).
— *Als man aufing zu filmen* (Muenchen, 1934).

TRAVERSI C. A.: *Gabriele D'Annunzio - Curriculum vitae.* Vol. II - Casa del Libro - Roma, 1934).

TREATT S. C.: *Sudan Sand: Filming the Baggara Arabs* (1930).

TRITAT E.: *La photographie animée* (Préface par J. Morey).

TROTTA V. and C. LEWIS: *Screen Personalities* (1933).

TROY W.: *An Academy of the Film* (« Nation », 1933, 605).
— *Values once again* (« Nation », 1933, 538-39).
— *Concerning Narratage* (« Nation », 1933, 308).
— *Frankenstein in Hollywood* (Forum, 1932, 142-46).
— *The Stepchild of the Muses* (« North American Review », 1933).
— *The Fall of Hollywood* (« North American Review », 1933).

TURKIN VALENTIN: *Kino actior* (Moscvà, 1929).
— *Kak mi rabotaem nad Kinoszenariem* (Gosisdat « Iscusstvo », 1936).

TUTTLE M.: *The Magic of the Movies* (« Saturday Evening Post », 1926, 12).

TYSELL T. HELEN: *The English of the Comic Cartons* (« American Speech », 1935, 43-55).

UCCELLO PAOLO: *Il problema fisico dello spazio e del tempo in funzione della cinematografia* (« Bianco e Nero », gennaio 1938).
— *La tecnica e l'arte del doppiato* (in « Bianco e Nero », maggio 1937).
— *Storia della camera oscura* (« Bianco e Nero », maggio 1938).
— *I precursori dell'idea cinematografica* (in « Schermi nel mondo », Cinevenezia, 1930).
— *Appunti per un'interpretazione matematica della cinematografia* (« Bianco e Nero », dicembre 1939).
— « *Fortunale sulla scogliera* » *di Dupont* (« Bianco e Nero », I, n. 12, Roma, 1937).

UDE J.: *Moralistische Massenversenchung durch Theater und Kino* (Gottingen, 1918).

UGOLETTI UGO: *Stato e cinematografo* (Ed. « Cinematografo », Roma, 1931).

ULLMAN S. G.: *The Real Valentino* (London, 1927).

ULRICH HERMANN: *Film, Kitsch, Kunst, Propaganda* (Oldenbourg, 1933).

UMBEHR H.: *Der Tonfilm* (Berlin, 1930).

URBAN C.: *The Cinematograph in Science, Education and Matters of State* (London, 1907).

USELLINI GUGLIELMO: *La bella addormentata* (soggetto tratto dalla commedia omonima di Rosso di S. Secondo - in « Bianco e Nero », 1939, n. III, p. 3).

VALDATA ACHILLE: *Il cinema cecoslovacco* (in « Corriere Padano », 20 maggio 1937).
— *Non volti, ma nomi di donna* (in « Cinema Illustrazione », 4 maggio 1938).
— *Vetrina delle ombre mute: Edna Purviance attrice della penombra* (in « Cinema Illustrazione », 22 giugno 1938).
— *Attori di teatro e attori di cinema* (in « Cinema Illustrazione », 10 agosto 1938).

VALENTIN A.: *Introduction à la magie blanche et noir* (in « L'art cinématographique », IV Paris).

VAN VEEHTEN CARL: *The Spyder Boy* (a novel).
— *Le paradis des nègres* (pref. P. Morand, trad. J. Sabourand, Paris ed. Kra).
— *Il ragno maschio* (trad. di Giovanni Marcellini).

VESCE ACHILLE: *Italianità del film americano* (in « Politica Nuova », 10 marzo 1933).
— *Regismo: Carl Dreyer* (in « Politica Nuova », 20 aprile 1933).

VITOUX G.: *La photographie du mouvement - Chronophotographie, Kinetoscope, Cinematographe... avec... dessins* (Paris, 1896).

VAN ZILE E. S.: *That Marvel-the Movie* (London and N. Y., 1923).

VARIOT J.: *La catastrophe du Film parlant* (in « Revue politique et littérare », 1930, 58-59).
— *Où en est le cinéma parlant?* (in « Revue politique et littéraire, 1932, 252-54).

VEALE F. J. P.: *The Power of the Cinema* (in « Nineteenth Century », 1929).

VELLARD R.: *Le cinéma sonore et sa technique* (Paris, 1933).

VERTOF: *Kinopravda* (in « Sovietscoe Kino » 1934, 155, 164).

VETRANO GIOVANNI: *La cinematografia nel diritto d'autore* (in « Bianco e Nero », 1937, a. I, n. 3-4).

VETTER ADOLF und WOLFGANG SCHUMANN: *Kinofragen der Zeit* (München, 1924).

VIETH HERMANN: *Der Film* (Euskirchen, 1926).

VINCENT CARL: *The indipendent Cinema in Belgium* (in « Close-Up », vol. V, n. 4, ottobre 1929).

VINCENZONI G.: *La Cinematografia* (Casa ed. Sonzogno - Biblioteca del Popolo, n. 569 - Milano).

VINOGRADSCAIA A. K.: *Kinoszenarii* (Moscvà, 1935).

VISENTINI GINO: *Il cinema di René Clair* (in « Lavoro Fascista », 5 agosto 1934).

VITI G. M.: *Il soggetto cinematografico* (in « Fortunio », Roma, 1920, n. 7).

VIVIANI ALBERTO: *Il realismo nel cinematografo* (in « Lux », Roma, luglio-agosto, 1920).

VIVONA ENRICO: *Per migliorare la cinematografia italiana* (in « Il Lavoro Fascista », 17 febbraio 1933).
— *Del cinematografo italiano* (in « Il Lavoro Fascista », 19 aprile 1933).

VLAMINCK: *Tournant dangereux* (p. 222-23, una pagina su Charlot - Paris, 1929).

VUILLERMOZ E.: *La musique des images* (in « L'art cinématographique », III, Paris).

YOUNG DONALD R.: *Motion Pictures: a Study in Sociale Legislatoin* (Philadelphia, 1922).

YOUNG S.: *Screen Version* (in « New Republic », 1932, 259-61).
— *A Note: Morving Picture Acting* (in « New Republic », 1932, 150-151).

YOUNG W. H.: *Scenario reciets* (Raleigh, N. C. 1925).

ZADDACH GERHART: *Der litherarische Film* (Berlin, 1929).

ZAK A. I.: *Kinematograf, kniga i dieti* (Viestnic Evropie, n. 9, 1914, 278-94).

ZEHDER HUGO: *Film von Morgen* (Berlin 1923).

ZEHWSKI von A.: *Das Urheberrecht auf dem gebiet der Filmkunst* (Emsdetten, 1935).

ZERBONI ROBERTO: *Musica e regia nel film* (in « Il Ventuno », luglio 1938).

ZETCHIN CLARA: *Filma sredstve Propaganda* (in « Proletkino », 1924, n. 1).

ZIESE MAXIM: *Der Film des Dr. Wharton (Roman)* (in « Buchwarteverlag Lothar Blanvolet », Berlin, 1938).

ZILBOORG G.: *Art and the Cinema* (in « Drama », 1921, 352).

ZIMMEREIMER KURT: *Die Filmzensur* (Brelau, 1934).

ZIMMERSCHEID KARL: *Die Deutsche Filmindustrie* (Stuttgart, 1922).

ZSCHOCHE PAUL: *Bewegliche Anlagen für Tonfilmvorführung* (Holl, 1934).

ZUKOR A. and F. F. O' SHEA: *Looking Aehad a dicade or Two* (in « Magazine of Businen », 1939).

ZUMAGLINO V.: *Inchiesta sul cinema francese: il mercato parigino* (in « La Stampa », luglio 1933).

— *Inchiesta sul film francese: una corsa nei teatri di posa* (in « La Stampa », luglio 1933).

— *Lo sport e lo schermo* (in « La Stampa », 12 settembre 1933).

ZUCKER P.: *Theater und Lichtspielhäuser* (Berlin, 1926).

ZUTTAN: *Una profezia di Tolstoi* (in « La Stampa », 21 novembre 1933).

ZWART PIET: *Filmreclame* (Rotterdam, 1932).

WAGHERN PAZZO SIEGFRIED: *Der Mustermanuskript* (Berlin, 1923).

WALKLEY A. B.: *Pastiche and prejudice* (London, 1921).

— *Still More Prejudice* (London, 1925).

WALLACE EDGAR: *My Hollywood Diary* (London, 1932).

WALSH I. J.: *The Movies and History* (in « Commen Weal », 1934, 299-300).

WALTER F. K.: *The Modern Drama: Its Traits, Tendencies and Technique* (Boston, 1915).

WARBURG F.: *Der Sprechende Film* (in « Westermanns Monatshefte », 1924, 491-92).

WARREN LOW: *Journalism* (London, 1922).

WARSTAT W. and FRANZ BERGMANN: *Kino und Gemeinde* (München, 1912).

WATT E. V.: *Before the Screen in Hollywood* (in « Catholic World », 1934, p. 386-84).

— *The Stage and the Screen* (in « Catholic World », 1932, n. 718-720).

WATTS RICHARD: *All Talking* (in « Theatre arts Monthly » 1933, n. 702-10).

— *The Movies are Coming!* (in « Theatre Arts Monthly », 1933. 795-800).

— *Film of a Moonstruck World* (in « Yale Review » XXV, 1935, 311-20).

WATTS S. (ED.): *Behind the Screen: How Films Are Made* (1937).

WANGH A. *The Film and the Future* (in « Fortunightly Review », 1924, 524-31).

WEAVER R. T.: *Prince Acmed, and other Animated Silhouettes* (in « Theatre Arts Montly » XV, 1931, 505-09).

WEBER J.: *Comparative Effectiveness of Some Visual Aids in Seventh Grade Instruction* (1921).
— *Scale for Judging Educational Films* (in « Educational Film », April 1920).
WEIGALL ARTHUR: *The influence of the Cinematograph upon National Life* (in « Dineteenth Century », 1921, 661-72).
WEIL F.: *The Optical Photographic Principles of the Agfa Colour Process* (in « Journal of the Society of Motion Pictures Engineers », 1931).
WEINESCHENK A. E.: *Kunstler plaudern* (Wilhelm Limpert Verlag, Berlin, 1938).
WEISENBERG E.: *Kaniez niemovo Kino* (Moscvà, 1929).
WEISS E. H.: *Phonographs, musique mécanique, cinéma sonore* (1930).
WELLARD R.: *Le cinéma sonore et sa technique* (Paris, 1933).
WELSH R. E.: *The A.B.C. of Motion Picture* (N. Y., 1916).
WELTMANN E.: *Sadaci Kino na vastochie* (Moscvà, 1927).
WESSE CURT: *Grossmacht Film* (Berlin, 1928).
WESSEM VAN CONSTANT: *Dee Komische film* (Rotterdam, 1931).
WESTFALL L. H.: *A Study of Verbal Accompaniments to Educational Motion Picture* (New York, 1934).
WESTON H.: *The Art of Photoplay Writing* (London, 1916).
WHEELER O.: *Animated Cinematography* (London, 1929).
— *Amateur Cinematography* (1929).
WHITE E. W.: *Parnassus to Let an Essany About Rythm in the Films* (London Woolf, 1928).
— *Walking Shadows* (N. Y. and London, 1928; 1931).
WILLIAMS A. H. and A. HARRIS: *The Cinematograph Act, 1909, with Notes and Appendix of Statutes and Regulations* (London, 1931).
WILLIAMS B. A.: *Lets and Hindraces* (in « Saturday Evenung Post », 1930, 10).
WILLIAMS D. P.: *Cinéma Technique and the Theatre* Jin « Nineteenth Century », 1931, 602-12).
WILLIAMSON J. E.: *Twenty Years under the Sea* (London, 1936).
— *The Moving Picture* (Louisville, 1917).
WILLIAMSON ALICE M.: *Alice in Movieland* (N. Y., 1928).
WILLINK LUC: *Film* (Gravenhage, 1928).
WILSON C. M. and H. B.: *Motivation of School Work* (New York, 1932).
WILSON EDMUND: *Eisenstein à Hollywood* (in « The new Republic », n. 883, 4 novembre 1931, p. 320-22).
WIMBERLY C. F.: *The Moving Picture* (Louisville, 1917).
WINCHESTER C. A. C.: *An Innocent in Hollywood* (London, 1934).
WINCHESTER CLARENCE: *World Film Encyclopedia* (London, 1933).
WINCHESTER C.: *Aerial Cinematography* (1928).
WINKEL WILH. FRITZ: *Musik in opticher gestaltung* (in « Melos 10 Jahr. », Heft 11. 365).

Wobson D.: *Cinema as a Fine Art* (in « New Statesman » XX, 1923).

Wolf-Crapek W. K.: *Die Kinematographie* (Berlin, 1911).

Wolf H.: *I Look at the Theatre* (in « Theatre Arts Morithly », 1931, XV, pag. 49-52).

Wood L.: *Romancie of the Movies* (London, 1937).

Wood Dr. K. Bengamin and F. N. Freeman: *Motion Picture in the Classroom* (London a. N. Y., 1929).

Woolf V.: *The Movies and Reality* (in « New Republic », 1926, 308-10.

— *The Cinema* (in « Arts », IX, 1926, 314-16).

Wright L. William: *The Motion Picture Story* (in « Fregus Foll Minn. », 1915).

— *Photoplay Writing* (N. Y., 1922).

Wrigley M. J. Jackson: *The Film: Its Use in Popular Education* (London, 1922).

Wyatt E. V.: *The Stage and the Screen* (in « Catholic World », 1932, 718-20).

— *Before the Screen in Hollywood* (in « Catholic World », 1934, 386-41).

Wylie P.: *Writing for the Movies* (in « Harper's Magazine », 1933, 715-26).

VEZIO ORAZI - *Direttore*

LUIGI CHIARINI, *Vice-Direttore Responsabile*

Francesco Pasinetti, *Segretario di Redazione*

« Laboremus » Via Capo d'Africa, 54 - Roma - Telef. 74.633